جبرا ابراهيم جبرا

# الفن والحلم والفعل



المؤسسة العربية للدراسات والنشر



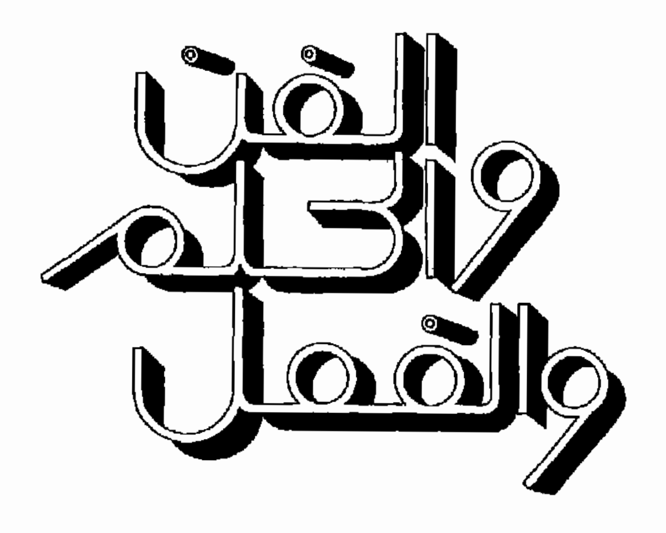
---

المؤسّسة العربيّة
للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون ـ ساقية الجنزير ـ
ت ١/٨٠٧٩٠٠ برقياً «موكيالي»
بيروت ـ ص.ب : ١١/٥٤٦٠ بيروت
تلكس : LE/DIRKAY ـ ٤٠٠٦٧ .

---

الطبعة الأولى ١٩٨٦م
الطبعة الثانية ١٩٨٨

جبرا ابراهيم جبرا




المؤسسة العربية للدراسات والنشر

# مقدّمة

استمـراراً بنهجي في «ينـابيـع الـرؤ يـا»، رأيت أن أجمـع ما بين الكتابات والأحاديث في كتاب جديد، لأن هذا الجمع وحده يهيّىء للكثيـر من الأفكـار، التي شغلتني في السنـين الأخـيرة، إطاراً تقع ضمنه في مواقع يتصل بعضها ببعض، ويضيء أحدها الآخر.

وقـد دفعني اطـار «الفن والحلم والفعل» إلى أن اترجم دراسة لي بهذه العنـوان، كتبتهـا أصلاً باللغة الانكليزية لجمهور غير عربي، عن موضـوع عربي. وكـان الدكتور سليمان الواسطي أول من ترجم هذه الـدراسـة، وأردت ادراج ترجمتـه الـدقيقـة الجميلة في هذا الكتـاب، لولا ان نصّهـا الكـامـل ضاع بين بغـداد وبـيروت، فاضطررت الى ترجمتها مجدّدا بنفسي.

واذا كانت العمليـة الابـداعيـة هي محركـة الـوجـود الثقـافي من الـداخـل، فانني أرى ان كل ما يرتبـط بالسعي الثقـافي، ايجـابـاً او

سلباً، يدخل في إطار الفن والحلم والفعل، وفي ذلك ما يصل بين البعد التاريخي والانجاز الراهن بشكل مؤكدّ. وهو بعض ما يبرّر ادراج اكثر من مقال في هذه المجموعة، كما أنه يهيّىء تبريراً آخر للجمع بين الكتابة والحوار.

وبصدد الحوار، يبدو أنه قد تحتمّ على الأديب اليوم ألا يسمح له بالاكتفاء بما يكتب، لأن الجرائد والمجلات العربية التي لا يحصرها عدّ، سواء منها ما في الوطن الكبير أو في المهاجر، تطالبه بأنْ يتحدث إليها، وفي اكثر الأمور تعقيداً أحياناً. ورغم أن الأديب يخشى انه في حديثه السريع للجريدة او المجلة قد يبقى على السطح من بعض القضايا التي تثار معه، ويحذر ذلك بقدر ما يستطيع، فان المنزلق دائماً قائم. ولسوف يكون محظوظاً إن هو وجد أن محاوره من الذين فعلاً قرأوه وتأملوا فكره قبل إثارة الحوار معه. والبؤس كله عندما يجد ان محاوره انما يلقي عليه، بحكم عمله المطالب به، اسئلة كلها عموميات، فيجيب عنها أيضاً بالعموميات.

وقد عرفت الكثير من هذا وذاك عبر السنين، إلاّ أنني كنت دائماً أفرح اذا ما انتهى الأمر مع محدّثي الى حوار يجعلني أخوض في بعض القضايا الأساسية التي تهمني، والتي ارى فيها بعضاً من تراكيب الثقافة التي يقوم عليها النشاط الذهني اليوم. حوارات كهذه كثيراً ما سلبتني الارادة في العودة إلى مواضيعها في دراسة مكتوبة، فسمحت لنفسي بالشعور بأنني استطيع الانصراف عنها،

ولـو بمقـدار، إلى دراسـات او تأمـلات أخرى. وواقع الأمر أنني، عنـدمـا أعيـد النظر فيها، أجد أن الحوارات والكتابات تتكامل فيما بينهـا بشكـل او بأخـر، لولا شيء من التكرار الذي لا مفرّ منه في ما يقـولـه المـرء في أحاديثه مع أناس مختلفين، والذي يتبدّى هنا وهناك عندما تجمع الكتابات مع الأحاديث، مهما جدّ صاحبها في الانتقاء والحذف، كما فعلت هنا في الفصل المعنون «أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال».

غير أن ثمـة نوعـاً من «الحوار بالعمق» لا تعوّض عنه أية كتابة، يجد القارىء في هذا الكتاب عدة امثلة عليه. وهو الحوار الذي ينحو منحى شخصياً في ظاهـره، ولكنـه ينتهي بحقيقته الى ما هو تحليل كثير الدلالات لمسائل هي في الجوهر من العملية الابداعية وعلاقتها بوجـود الانسـان، ومن هنـا قيمـة هذا الحوار الذي يوازي الدراسة التحـريـريـة كشفـاً وخطـورة. وأنـا في هذا مدين للاستـاذ ماجـد السـامرّائي، الذي استطاع أن يستنطقني بما كنت لولاه بحاجة الى كتـابة عشرات الصفحات التي ربما ما كانت لتؤدّي إلى مثل هذا الكشف، وهـذا التعمق. وحـواره معي في هذا الكتـاب ليس إلاّ واحداً من حوارات عديدة اجراها معي عبر السنين أعانني فيها على تحديـد الكثير من افكـاري ومـواقفي الـذهنيـة. وأنا مدين كذلك للأسـاتـذة ريـاض عصمت، وريـاض فاخوري، وجهاد فاضل، وهـاشم قاسم، ومـازن البنـدك، وأدبـاء آخـرين ترد اسـماؤهم في الكتـاب. وهم في الـواقـع بعض الأدباء الكثيرين الذين حاوروني

وناقشوني على صفحات جرائدهم ومجلاّتهم طوال اكثر من ربع قرن. إليهم جميعاً أقدّم شكري، مع اعتذاري عن ان كتاباً واحداً لايمكن أن يستوعب من احاديثنا المتشعبة والمستفيضة إلا هذا القليل الذي جازفت باعادة نشره هنا.

جبرا ابراهيم جبرا

المنصور، بغداد
٨ تموز، ١٩٨٥

# الفن والحلم والفعل

تسحرني طاقة كاتب مثل مارسيل بروست يستطيع أن يفصل نفسه عن كل واقع راهن، لكيما يتصيّد الوقائع الماضية بهذا التفصيل المتوهج. تسحرني طاقة مثل هذا الكاتب، ولكنها تخيفني أيضاً. أن يستطيع المرء أن يستعيد أزمنة مضت واحداثاً ضاعت، وأن يحيا طفولته من جديد، واول حب له، واول فرح محطمّ له واول حزن محطمّ، من خلال شلالات الكلمات: يا للذة الرائعة! غير أن الثمن باهظ عندما يكون الثمن هو التخلّي المطلق عن العيش الراهن، وربما الحب الراهن، لأنني واثق من أن هذا الثمن دون غيره هو الذي على المرء أن يدفعه لكي يستطيع أن يعيد خلق الشوارع والمنازل والحقول والوجوه والأصوات التي عرفها في الماضي، بهذا التمام وهذه الشمولية.

الخلق مطلبه صعب، ولكن إعادة الخلق مطلبها أصعب. هل يترتب على الفنان، بعد أن يبلغ سناً معينة، أن يكتفي بالنظر إلى

الـوراء بحسـرة ماتعـة؟ وهـل يترتب عليـه أن يعيـد خلق الـبرتين الماضي بصـورة شبـاب دائم لكي يخلّد أسره الشهواني، لقاء تنازله عن أيـة لذة ممكنـة بامتـلاكـه الـبرتـين أخـرى، ولو أنها قد تختلف كثـيراً عن حبيبـة الأمس؟ هل يتـوجّب على فن المرء، اذ يحبسه في غرفة الماضي المبطّنة بالفلّين، أن يقف حائلاً دونه ودون الفعل الراهن؟

إني أعلم جيـداً أن الفنـان لايستطيـع بسهـولـة أن يحشـر لذأت الابـداع ولـذات الحيـاة الفيـزيـائيـة المكثّفة في جعبة واحدة يسيرة التنـاول. ومن هنـا يجيء فزعي أحيـانـاً عنـدما افكر في الكتابة عن المـاضي باسهـاب وافـاضة. يبدو أنني أريد الكثير جداً من اللحظة الـراهنـة، بحيث أجد التضحية بأي قدر منها من أجل هذا الماضي «الجميـل» شيئـاً شديـد الخطـر. ولئن يكن مرور الـزمن امرأ قاسيا حقـاً، فان الـواحـد منـا يتمنىّ أن يعبث بالزمن وهو يمر هكذا دون رأفة، ويرفض أن يضع نفسه كليا تحت رحمة الذاكرة.

لا شك أن الـذاكـرة تنشطّ الرغبة، ولكن دائماً كحلم. والذاكرة للفنان سير ينه* حقيقية. ومع ذلك، فما الذي بوسع الفنان أن يفعل اذا لم يسمـح لنفسـه بأن تغـويـه وتـدمّـره، بين الحين والحين، هذه

* السـرينة، في اوديسة هوميروس، واحـدة من مخلوقـات اسطـورية لكل منهن رأس حسنـاء وجسم طيـر، كنّ يغنين غنـاء ساحـراً على شاطئهن الصخـري، ليغـوين البحـارة الـذين، حالمـا يسمعـونهن، يحـولون سفنهم نحوهن، لترتطم بالصخور وتتحطم، ويـذهب البحـارة ضحيـة الغـوايـة، وشـاطيء السرينات، لذلك، مليء بعظام هؤلاء البحارة.

الانثى الـرهيبـة التي لا تقـاوم؟ ولحسن الحـظ، يبدوأن ثمة معجزة تتحقق دائماً، بشكل ما. فاذا كان الدمار ستكرّره سرينات مختلفات على البحـار نفسـه، فان انبعـاثه من الدمار لابدّ ان يكون هو أيضاً حقيقـة تتكـررّ. واذا كانت كبـد البطـل تنمـو مجدّدا في كل ليلة ليفترسها الصقر نفسه في اليوم التالي**، فان عظامه يمكن ان تعود فتكتسي باللحم مرة بعد أخرى، كيما يجدّد رحلته الأوديسية.

غير أن المعجزة ليست في الانبعاث فحسب، بل فيما يحدث بعد ذلـك، إن حدث. فالـذاكـرة/ الحلم تلتهم، ولكن عليها أيضاً أن تجدّد الولادة. ولكن - هل هي تفعل ذلك؟ أنحيا نحن ام نموت، ولـو قليـلاً، في فعـل خلقٍ نعيش من خلالـه مرة اخـرى المـاضي اللذيذ، الملوّع، المدهش، فنسلّم الجسد بذلك لسلطة الحلم؟

بروست نموذج لا تمكن محاكاته، لصعوبته وتمنّعه. فهويقول في كتابه «الملذاّت والأيام»: «أن يحلم المرء حياته خير من أن يحياها.» ثم يضيف: «والـواقـع، أن يحيـاهـا المرء هو أن يحلم، ولكن بأسرار أقـلّ، ووضـوح أقـلّ.» لعل الكاتب يرضى بـ «الأسرار والوضوح» المفـترضـة عنـدما تصبح الحياة، لسبب أو آخر، مجرّد شيء ذهني. فذلـك الـرجـل الـذي سجن نفسـه طوعـاً، في قصـة تشيخـوف «الـرهـان»، قد يجد العـالم الغرائبي الزاخر الذي «يحياه» عن طريق قراءة الكتب في زنـزانتـه، أعظم من العـالم الحقيقي الـذي هو في

* الاشارة إلى عذاب بروميثيوس الذي فرضه عليه زيوس، رب الالهة، لانه سرق النار من أجل البشر. راجع فصل «بروميثيوس طليقا» في هذا الكتاب.

الخارج، او أنه على الأقل لا ينقص عنه في إرضائه. بيد أن الوهم لايمكن أن يقتات على الوهم إلى مالا نهاية. ولا بد لمراجع المرء ان تتجدّد، ويعاد انعاشها، عن طريق فعل من نوع ما، لكي تستطيع الأوهام، او الأخيلة، أن تستمر في أن تكون البديل عن الواقع حتى عند الذين يرون الرؤى. فحتى القديس انطوان، فيما أحسب، كان عليه أن يترك كهفه في الصحراء بين حين وآخر في حياته، لكي يجدّد الحفز والدفع في الرؤى التي كانت تلازمه وتعذّبه في ذلك الكهف.

أن يحلم المرء حياته من خلال الكلمات (كشكل واحد من أشكال الفن) شيء رائع ولا ريب، غير أن الافاقة من الحلم قد تكون كابوساً، كما يبدو الواقع في كثير من الاحيان للفنان. لعل هذه معضلة الفنان دون غيره: الحلم والكابوس، أم الواقع والكابوس؟ والخيال والحقيقة، حتى وإن يكونا ضدّين، يبدو أن بينهما هذا الشيء المقلق المشترك: الكابوس. وهذا هو السبب في ان مسألة الخيال/ الحقيقة، بالنسبة لي، لا تطرح فيما يبدو مشكلة جدية، حيث ان الكابوس (وكذلك وبنفس المقدار، الفرح) لابد أن يتواجد في كلا الخيال والحقيقة. بل إن التبادل بينهما بالنسبة للفنان أمر حيوي، ولا محيد عنه. كل ما هناك هو أن التخلّي عن أحدهما طلباً للآخر يضع حدّاً لمعظم محاولات الابداع ـ إلّا لدى بعض كبار العباقرة الذين يظهر أنهم قادرون على نسج ما لا نهاية له من الأخيلة من كمّية محدودة من الفعل. يقال لنا إن شكسبير كان

واحـداً من هذا الضـرب من العبـاقـرة، مهما تخرصنا بشأن الأفعال والنشـاطـات التي لانعـرفهـا يقيناً في حياته. ومع ذلك، فان معظم النــاس يؤثــرون الاعتقـاد بأن شكسبير ما كان له أن يكتب هذه المسـرحيـات العظيمة لولم يكن أيضـاً رجـلاً خارقاً في مجالات غير الـدرامـة: أي انـه في الأرجـح قد عاش حيـاة بحـار، ومـترافع في المحـاكم، وعـالم نبـات، وصيـاد، ورجـل بلاط، وعـاشق وصيفةٍ سمـراء في حاشيـة الملكـة، وغـير ذلك من ضروب الحياة في العصر الاليـزابيثي. وذلـك يعني أن احـلامه الخلاّقة كانت مجذَّرة في فعلٍ يغتني على الدوام.

فالفـرضيـة القـائلة بأن الحقيقـة المتجددة ضرورة لازمة للخيال المتجـدّد، من الصعب منـاقشتهـا. واصحـاب الخيـال (الحـالمون) الكبار لابد أنهم يتغذّون بتجربة متوترة مستمرة. فالشاعر وليم بليك كان يحيا، ولا شك، على عدة مستويات من الوعي طيلة الوقت: وان اهتمامه في السياسة، والفن، والطباعة، وفي امور الحياة اليومية الصغيرة إلى جانب الحركات الثورية الكاسحة التي تميزّ بها زمانه، كان شديـداً استبـدّ به حتى الجنــون (والكثير ون اتهمـوه فعـلاً بالجنون). أما هل كان بليك رجل فعل، فمسألة اخرى، بالطبع. انـما الحقيقـة التي غذّت رؤ اه كانت تملك عليـه نفسه بقدر ما كانت المغامرة تملك النفس على رجلٍ كهمنغواي اومالرو: وقد استمّرت كذلك على نحو لم يكن بروست، على الاقل في الفترة المتأخرة من حيـاتـه، يريـده لنفسـه. فمارسيـل بروست يؤلهّ الماضي، أمّا وليم

بليك فيؤلـه الحـاضـر والمستقبل. كان الأول يعـزل الماضي عن الزمن، بينما كان الثاني يرى الماضي متداخلاً في كلّ الزمن.

والشعـراء العـرب المحدثون، هم من عشيرة بليك. ففي قرون الانحطــاط والظـلام الطـويلة، كان الشعـراء العـرب مهـووسـين بالمـاضي، حتى تمكن المـاضي منهم وشـلّ طاقـاتهم. واستنفـدت الـذاكـرة/ الحلم نفسهـا كليّـا، حتى بدا أنـه لم يبق في المقـدور أي إبداع، وبالتالي، أي فعل له خطورته. أما اليوم، فان شعراءنا هم رأس الـرمـح الضـارب في المستقبل. وهـم، كوليم بليك، من أجل خلاص الانسـان، يسقطون حلمهـم على العالم المحيط بهم. وهـم يعلمـون أن عليهم أن يجعلوا حلمهـم، اسـاطيرهـم، حقيقة حية لا في فنهم فقط، بل في مضمار الفعل أيضاً.

من الـواضـح أن ثمـة علاقـة جدلية بين الحلم والفعل، يعطيها الفن مغـزاهـا الكـوني. والـواقـع أن الفن هو العنصـر المسـاعد في سيرورة تفـاعـل تغيرّ أنماطها وأنسـاقها على الدوام كما في «الكلايدو سكوب». ولئن تكن هذه السيرورة غامضة وعصيّة على التكهّن، فانها تجمع النشاطات الثلاثة جميعاً في طاقة حركية هي إحدى قوى التاريخ.

ومع ذلك، فلا ننكر أن قلّة ضئيلة فقط من رجال الفعل العظام خرج منهـا أيضـاً فنانون او أدباء عظام. قد نذكر يوليوس قيصر، او نابوليون، او دي غول، او تشرتشل، كرجال يمكّن اعتبار كتاباتهم عظيمة، ولكن من الصعب جدا أن نسميهم أدباء او فنانين. وعلى

النحو نفسه، قد يحرّك الشعراء أناساً آخرين الى الفعل، ولكن ذلك لا يعني بالضرورة أن عليهم هم أن يكونوا محاربين أو زعماء فرق مقاتلة، أو ضاربي قنابل.

بيد أن الذين يشذّون عن القاعدة هم النماذج المضيئة. وعندما يلتقي المرء واحداً منهم، تصيبه «صدمة التبين» تلك، العميقة الصلة بالأدب العظيم. إني لن أنسى لقائي بشابة فلسطينية جذابة، قرأت عليّ قصيدة - او بالأحرى جملة من القصائد القصار - كانت قد كتبتها في دفتر صغير في إحدى ليالي القتال في ايلول عام ١٩٧٠. كانت واحدة من افراد المقاومة، وقد تسلّحت ببندقية كلاشنكوف، تقوم بواجبها في ليلة مرعبة، تحمي مع بضعة من رفاقها أحد الأحياء في المدينة. وفي الهجعات المتقطعة بين نيران البنادق والانفجارات، كانت تسند دفترها على كعب بندقيتها وتخط في الظلام أبياتها الأليمة، ظانّةً أنها لن تعيش حتى الصباح لتقرأ ما تكتب. إن شعراً كهذا هو صوت من الجحيم: يجعلك ترى، تؤمن، تغضب، تبكي، تريد القفز في اللُّهب. إن فيه تلك الرنّة الصادقة النادرة التي ليس في مقدور أية صنعة لفظية إطلاقها. ولقد كان من حسن الحظ ان تلك الشابة كانت أيضاً شاعرة جيدة.

في الطرف الأقصى المقابل، يذكر المرء قصةً عن ليوناردو دافنشي: كيف أنه وقف في ركن من احدى ساحات فلورنسا، حيث احتشدت الجماهير لمشاهدة رجل يُحرق على الخازوق، وراح

يرسم تفـاصيـل المشهـد بمهـارة فائقة، وأعصاب باردة. ولكن هل كان ليـونـاردو حقـاً غير آبه للمأساة التي تجري أمام عينيه؟ هل كان فنه، بالنسبة له، مجرّد صنعة أعمق مغزى وأشدّ إلحاحاً من الفظاعة الانسـانيـة التي حولـه؟ ألم يكن هو في واقع الأمر يحوّل فعلا آنيا إلى صرخة غضبى ستظل تردّد سخطها في أذهان البشرية طوال الأعصر اللاحقة؟

في الـتراث العـربي نجـد أن الفن والفعل ـ على الأقل، الفعل القتـالي ـ مقـرونـان دائماً بأروع ما هناك فالشاعر عنترة العبسي كان عاشقـاً فذّاً، ولكنـه كان أيضـاً مقـاتـلاً فذا: ولـذا غدت شهرته، كشـاعـر، شهـرة اسطـوريـة. ولما كان اسود اللون (فهو ابن جارية حبشية وأمير قبيلة عربي)، اكتسبت اسطورته كعاشق لامرأة بيضاء نبيلة، وكمحـارب مذهـل الشجـاعة، المزيد من الدلالة والمغزى. وفي شعـره نجـد صور الحب والحـرب، صور الجـمال والفـروسيـة، تتبـادل الصلة دومـاً. إن الحلم والفعـل لديـه متضافران أبداً، وفنه يجعل هذا التضافر ممكنا.

ولنـذكـر معـاصره الرائع، طرفة بن العبد. إنه رامبو عربي جميل عاش في القـرن الميـلادي السـادس، قُتـل غدراً، وهـو في اواسـط العشـرين من عمـره، بأمـر من ملك شريـر يخشى الفعل. وقد قال طرفة في معلقته ما خلاصته أنه انما يحيا من أجل لذات ثلاث ـ والتي لنـا أن نضيف انـه نظم فيهـا وحـدهـا شعره الزاخر بالصور الحسّية المـذهلة: الخمـر، والحب، وركب جواده في غمار المعـركـة، إغـاثة

لمستغيث ـ وكثيراً ما خاض المعارك، رغم شبابه. ولنستشهد ببعض كلامه:

وما زال تشرابي الخمور ولذتي
وبيعي وإنفاقي طريفي ومُتْلَدي
ألا أيّهذا الزاجري أحضُرَ الوغى
وأن أشهدَ اللذاتِ، هل انت مُخْلِدي
فان كنت لاتستطيع دفع منيّتي
فدعني أبادرْها بما ملكتْ يدي
ولولا ثلاثٌ هنّ من عيشة الفتى
وجدِّك لم أحفِلْ متى قام عُوَّدي
فمنهنّ سبقي العاذلاتِ بشَرْبةٍ
كميتٍ متى ما تُعْلَ بالماءِ تُزْبدِ
وكرّي اذا نادى المطافُ مُحَنَّباً
كسِيد الغضا نبّهتهُ المتورِّدِ[2]
وتقصيرُ يوم الدَجن والدَجْنُ معجِبٌ
ببهكنةٍ تحت الخباءِ المعمَّدِ...[3]

١ ـ اي: ايها الذي تلومني على حضور الحرب وحضور اللذات، هل تخلّدني إن أنا كففت عنها؟

٢ ـ اي: وهجومي، اذا نادى المستغيث المذعور، على فرس في يده انحناء (وهو المحنب) يسرع في عدوه كذئب الغاب (سيد الغضا) اذا نبهته وهو يريد الماء.

٣ ـ يوم الدجن هو اليوم الذي يلبس فيه الغيم آفاق السماء. والدجن المعجب هو الذي يعجب المرء. البهكنة هي الحسناء السمينة الناعمة.

كريمٌ يروّي نفسهُ في حياتِهِ
ستَعلَمُ إن متناغداً أيُّنا الصَّدي[4]

والمتنبي، اكبر شعراء العرب القدامى، انما كان فارساً مقاتلاً آخر، يرى في الحرب حقيقة، بل ضرورة، حياتية. كانت عبقريته، رغم اصله المجهول، تدفعه إلى طلب أمارة كان يعتقد أنها ستكون أجلّ قدراً من كل تلك الامارات الصغيرة التي جزّأت وحدة الامبراطورية العربية، والتي لم يكنّ لها سوى الازدراء والاحتقار. ولذا، اينما حلّ، دخل في دوامة من المتاعب ولم يتنازل عن انفته وإبائه:

تغرّب لا مستعظماً غير نفسه
ولا قابلاً إلّا لخالقه حُكما

وبعد المشاحنات والمضايقات والسجن، غدا صديقاً لسيف الدولة أمير حلب، وفي بلاطه عاش بضع سنوات يمدحه فيها ويتغنى بشجاعته. غير أنه لم يقلّل قط من شأن دوره في معارك الأمير ضد الروم، وفي انتصاراته اللاحقة. وهكذا كتب أعظم قصائده. وقد مات في النهاية مقتولاً، والسيف في يده، وذلك عندما نصبت له كميناً عصبة من الرجال في طريق مهجور من البادية،

٤ ـ الصدي: العطشان. (المصدر «شرح المعلّقات السبع» للزوزني).

وحين هاجمته اراد الفرار بابنه وخادمه من مهاجميه الكثار. غير أن أحدهم صاح به، معيّراً، «ألست انت القائل:
الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم؟»
وللشاعر الفارس، كان ذلك التحدّي كافيا: لوى عنق حصانه، وعاد ليجابه مغتاليه وجهاً لوجه.

ولقد كان هناك شاعر فلسطيني في الثلاثينات والأربعينات، جَدّ في طلب نهاية عنيفة كهذه، مدفوعاً بروح مماثلة. فقد أمضى عبدالرحيم محمود معظم سني عمره الخمس والثلاثين ثائراً متمّردا على الانكليز في فلسطين، وراح لعدة سنين يتخيل جسده المخرّق بالرصاص يتجندل بين الصخور في ربي بلده، دفاعاً عن حلمه بأمة عربية شامخة الكبرياء. كان شعره مرآةً لحياته: وكمعظم الشعراء العرب، لم يفرّق في نفسه بين الفنان والانسان. وعندما اندلع القتال بين العرب والصهاينة في فلسطين في صيف عام ١٩٤٨، كان عبدالرحيم محمود قد انضم إلى جيش من المتطوعين، وهو يعلم تمام العلم بأنه جيش يعوزه التنظيم كما يعوزه السلاح. ورغم ذلك، فانه ذهب معه، وقاتل. لقد ألقى بنفسه، والبندقية في يده، في لهيب معركة كان واثقاً من أنها ستؤدي إلى مصرعه، ولكنه كان يرى فيها طقساً ضرورياً للتحقيق النهائي لحلمه، وبذلك التحقيق سيبعث دمه حياة جديدة في الأرض التي يحبّها. وأردي قتيلاً بالضبط كما كان قد روى سابقاً في إحدى قصائده.

ولكن هذا الحـظ لايحـالف الشعـراء كلهم، مهـما يعصف بهم التـوق إلى الفعــل. إن تحرّقهم للفعـل شديـد، ولكن اشـدّ منـه طاقتهم الحلميـة. وهم نتيجـة لذلك يميلون الى الخلط بين الوهم والحقيقة، بين الخيال والواقع، وهذا الخلط الدونكيخوتي، يبدو أنه أحـد اسـرار إبـداعهم. ففي اللحظـة التي أطـالب فيها بالمزيد من الفعـل، بالمزيـد من الـواقع، فانني لا ابرّىء نفسي من ذلك الأمر بالذات، الذي كان يرعبني لو انني استسلمت كلّيا له: الحلم، الخيال.

من الظاهر أن الخيال والحقيقة، الحلم والفعل، تستمد غذاءها من المصـادر الغـامضة نفسها. فلعلها ليست على طرفي نقيض كما يتصور المرء. إن الوشيجة التي تربط بين سانشوبانزا (العملي) ودون كيخـوتي (الخيـالي) تعتمـد وحدة الأصل بينهما في العمق. ولانغالي حين نقـول إن الحضـارة هي من خلق أذهـان فطـرت على تعاطي الأحلام الكبيرة، الخيالات والاوهام الكبيرة.

ولكن علينا، خدمة لغرضنا هنا، أن نسارع إلى الاشارة الى أن قضية ان يكون المرء رجل احلام أورجل فعل، بحد ذاتها، لا تهمنا في هذا السيـاق بشكـل خاص. فالانسـانيـة التي تبقى حيّـة بفعل تراثها المتراكم، تجد أن الحلم والفعل يهمّانها حقاً فقط عندما يمرّان من خلال كيميـاء الفن. فأبـونواس، دون روائعـه الشعـريـة، لن يكـون إلا سكـيرّاً آخـر، وفـرانسـوا فيّـون، دون روائعـه الشعرية كذلـك، لن يكـون إلاّ «كلوشـاراً» آخـر. والعـديد من الناس رأوا

رؤ ى من هذا القبيل اوذاك، ولكن المهمّ فيهم هو القديسة تير يزا، لأنها تستطيع ان تصف لنا ما ترى على هذا النحو الذي يهزّنا. هؤلاء الأشخاص، لو لم يكن لهم فنهم، لكانوا مجرّد قطرات في محيط شاسع. إلا أنهم، من خلال فنهم، يبقون أعاجيب للازمان كلها. وهكذا فان المتمّردين والثوريين قد يملأون كتبنا التاريخية، ولكن الذين منهم استطاعوا أيضاً أن يزاوجوا بين فعلهم وبين نشوة ولوعة الكلمات والصور، هم الذين سيبقون موضوعاً لفضول الانسان المستمر، واقتدائه.

يستهل جيرار دي نرفال كتابه «اوريليا» بهذه الكلمات: «أحلامنا حياة ثانية.» ويصرّ الرسام غوغان على ان الله ينتمي إلى الحلم. ولكن لأن نرفال وغوغان يأسران هذه الأحلام في نطاق الكلمات والصور، يصبح لأحلامهما كحياة ثانية، أو كمملكة لله، معنى يغنينا بعمقه، ويثرينا بتفصيلاته. واذا ما استُهلك الفنان بحلمه، وقد حوله إلى فن، فان ذلك يجعله بطلاً، بروميثيوس آخر كافح من أجل نفس الانسان.

إن الحلم هزيمة بقدر ما هو انتصار. فهو سقوط على العالم اللا متحرك في الداخل، ولكن له ان يكون أيضاً امتداداً نحو اللا نهائي والمستحيل. قد يقتات الحلم على احشاء المرء حتى الانهاك، ولكنه يستطيع أن يقذف بالذهن بعيداً في الماوراء. أن يحلم المرء حياته - أن يمثّل المستحيل: ففي المنعطف التالي قد ينتظره واقع مليء بالمستحيل الذي يجعل حتى أشدّ الأحلام هوجاً ينضح بمعنى ما،

بعقـل ما. ومـا الفنـانـون الكبار في الأغلب إلّا أناس توغلّوا في عالم الـوهم والأخيله، وعـادوا ليروا القصص عما رأوا. انهم اولئـك الـذين، كالسنـدباد، يضعون ثرواتهم تحت تصرّفنا. وهم يعلمون ان المـزيـد من رحـلات الخطر في انتظارهم، ولا يستطيعون مقاومة النداء الذي يدعوهم إليها.

كان السنـدبـاد البحـري رجـلاً شديـد الحسّ، فيـما يبـدو، با لكابوس الذي يحتويه الواقع / الحقيقة. لقد كان، رغما عن اسمه الذي اشتهر به، أحد تجار بغداد. وهو موسر، ومحترم، وما قد نصفه اليـوم بالبـورجوازي. ولكنه، كالكثير من البورجوازيين، كلما طال مكوثه في منزله، وسط مرافق الثراء والراحة، كان يتآكله من الداخل حافـز الهـروب من ذلك كله. وشوقه المحموم الى البحر، كما تروي لنـا حكـايـات «الف ليلة وليلة»، لم يكن مجرّد تحرّق للمغـامرة. إنه يبغي المـزيـد من الثـراء للمـزيـد من الانفـاق، والمزيد من الذهب والجواهر للمزيد من الاسراف والبعثرة، كأن الواقع لا يغدو محتملاً إلا بجعله يتألقّ ويتلألأ، وهو يعلم ان البحار وحدها التي تبدأ عند البصـرة قد تحقق له هذا الـوعد باللألاء والتألّق. وهكذا نراه يشرع في الرحيل. وكبورجوازي طيب، يودّع عائلته واصدقاءه، ويرافقونه إلى المـركب طالبـين له السـلامة. ولكنه حالما يحمله عباب البحر، يصبح إنساناً آخر. فالحياة قوة لا تطلقها بمدّها الكامل إلا الحالات القصـوى، وهـذا هو ما يبحث عنـه السنـدباد: إنه عاشق المشاقّ، الفنـان بصـورتـه الأروع. وهـو إنسـاني جدا برغباته، بردود فعله،

بأحلامه، ورغم ذلك فانه، بسبب تحمّله وابتكاره، لا يطاله الموت ولا الدمار. ورؤ ياه انما هي حلم كل إنسان: تتحطم سفينته، ويغرق رفاقه، ويطغى الموت والرعب على العالم، غير ان السندباد يكابد ويصارع، ويبقى. فأحلام البرّ الاصلية هي من القوة في نفسه بحيث ان البحر يجب ان يُقهر، وكذلك الاراضي التي ما وراء البحر، والجزر، ووديان الأفاعي والجواهر. وهو دائماً وحيد في محنته، ووحيد دائماً في نجاته: فالرخّ الهائل لا يمكن ان يراه ويستخدمه إلا رجال كالسندباد... الخيال، الوهم، الهلوسة: هذا ما يرفعك من وديان الموت إلى الذرى التي تتشامخ فوق مدن البشر. والأكثر من ذلك انك ستجد نفسك فجأة وقد عمرت جيوبك بالعقيق والزمرّد واللازورد. او على الأقل، ذلك ما يحدث للسندباد العصيّ على الدمار، ذلك التعبير الرامز عن النفس العربية قبل ألف من السنين. إنه سبع مرات يخرج ويقتحم المجهول، متحديا أهوال الطبيعة والبشر والحيوان، وسبع مرات يعود إلى مدينته وأهله، محمّلا بأطايب الأرض، ليقضي فترة أخرى من الحياة في عالم الأقارب والأصدقاء، في عالم التجارة والدسائس، إلى أن يتصاعد الحسّ بالفظاعة والاشمئزاز مرة أخرى، ولن ينقذه من ذلك إلا تفكيره بطير مستحيل آخر من طيور الخيال ينتظره في مكان ما... وكم كان طبيعيا أن يعيد السندباد في رحلته الثالثة احدى مغامرات يوليسيس: إن العملاق النهم، الـ «سايكلوبس»، في كهفه المريع ليس في جوهره إلاّ ذلك الرمز الشرير

لكل ما يجابهه السندباد ويتغلّب عليه بالقوة أو الحيلة.

في هذه العقدة السندبادية، هل الحلم هو الذي ينشطّ ويحرّك الواقع / الحقيقة، ام الواقع هو الذي ينشطّ الحلم ويحرّكه؟ فاذا كان الواقع هو الرحلة بالنسبة للسندباد الفنان، فان الفترات بين الرحلة والأخرى كان لابد من ملئها بحلم الماضي، على الغرار البروستي، إلى أن تتوشلّ الأحلام وتكاد تغيض، ويجب رفدها مجددا من قبل الفنان بالمزيد من جولات الواقع / الحقيقة.

لئن يكن السندباد اسطورة متكررة، فاننا قد نجد اليوم أن الحلم والفعل على غراره، في عالم يعادي امثال السندباد وانماطهم في المغامرة، هما أقرب إلى غرابة الأطوار، او الشذوذ، بل الجنون. فمعظم الناس يعيشون في ظروف يكون فيها الترحال، منذ البداية، معاقاً بضروب من تدخل السلطات التي كثيراً ما تميل إلى فرض سمات للخروج واخرى للدخول قد يصعب جداً استحصالها، كما أن هناك ضروباً من المنع والحظر تجعل «التجارة»، بالمعنى السندبادي، امراً خارجاً عن الصدد. وأنت قد تفلح في ركب السفينة، والخروج من بلدك، بل قد ترى بأم عينيك غرق مركبك والركاب جميعاً باستثنائك أنت، ولكن من المستبعد جداً أن تجد أن الأمواج قد حملتك على متنها إلى جزيرة حيث يعجب الملك بفصاحتك، فيثقلك بالذهب والمصاغ، ويُضجعك مع الحسان... أما الأكثر احتمالاً، ان كنت محظوظاً، فانك قد تكون من نوع ذلك الرجل الذي يدور حول العالم في قارب شراعي،

بمفرده، ولكن وسائل إعلام الدنيا مركزّة على تقدّمه اليومي، إلى أن تضع عودته المظفّرة الباهرة حدّاً لحلمه التكنولوجي في معظمه! الشجاعة، والتحدّي، والجَلَدَ ـ نعم. ولكنها كلها «معلبة»، محميّة، وخالية من ذلك المغزى الأسطوري الأعمق ـ وهو وحده المهمّ.

غريب أن أساطيرنا، وهي الضرورية جدا لصحّتنا العقلية والعاطفية، تميل الآن إلى خذلاننا. فالانماط العليا القديمة، فيما يبدو، ما عادت ملائمة. والعلم، والتنظيم الالكتروني، والسياسة، تتضافر معاً في زعزعة النسق الاسطوري القديم. ففي عصر يتسم يوميا بالصراع والعنف، لا تتحطم الأنساق الاجتماعية فحسب، بل تتحطم كذلك معاييرنا الداخلية، انواع الحلم فينا، انواع الفعل لدينا. إني لأ شك فيما اذا كان الغرب في السنين الخمس والعشرين القادمة سيسمع اويقرأ عن رجال مثل مالرو، او كامو، اوهمنغواي. أشخاص كهولاء كانوا لفترة طويلة اساطير حيوية وقد غدت مرئية، وممكنة. اذا كانت أساطير كهذه تتخلّى عنا، من أين ستأتي الاساطير الجديدة؟

أما بالنسبة للعرب، فان تراثهم من القوة بحيث لا يستطيعون الهرب منه، مهما تمردّوا عليه. ولقد أحسّوا طوال هذا القرن بأن الاسطورة التي تكمن في أعظم فنّ عند العرب، ألا وهو الشعر، هي في معظمها الاسطورة التي يوحي بها السندباد: أسطورة الضرب في غمار المجهول، والتجلّد في أشقّ الصعاب، والخلاص

عن طريق الغرق والحريق والفاجعة الجماعية. والمغزى هو دوماً ثنائي: فردي وجماعي. فمن ناحية، يقف الشاعر في فنه وحيداً، كالسندباد، ومن ناحية أخرى - وهنا المفارقة - هو ليس وحيداً تماماً: **ثمة عدوى من خلال الكلمة والصورة تجمع اليه الآخرين، الأمر الذي يقدّم بعض التفسير للدور الذي يقوم به الشاعر في حلم الأمة الجماعي، وكذلك في فعلها الجماعي.**

بيد أن اسطورة أشدّ وروداً أخذ الشعراء يحيونها - ان جازت هذه اللفظة - في عقد الخمسينات: اسطورة الفداء. لقد بدأوا بتموز وعشتار وانتقلوا إلى المسيح المصلوب. ورأوا أنفسهم في صورة هذا أو ذاك، واثقين من أن خلال دمهم سيتحقق الفداء والانبعاث. وهم بالطبع يعلمون كم هو صعب التمسّك بهذه العقيدة الجميلة. فيهوذا بارع جدا، دؤوب جداً، ولن يشنق نفسه. وبينما يأتي القتل اليومي مع خبزنا اليومي، وما عاد للضمير مكان في نظام الأشياء، أليست الرؤيا مهددة من أساسها؟ ومع ذلك، فان الشعراء يصرّون على الغدوّ والرواح بين حلمهم الداخلي وفعلهم الخارجي، تحدّيا للشر والموت، كما يرونهما. وفي هذه السيرورة، تستعيد اللغة بالذات حيويتها من أجل رؤيا للحياة أشد بعداً وتعقيداً. قليلة في العالم هي الآداب التي بوسعها ان تفاخر، كالأدب العربي، بهذا العدد الكبير من الشعراء الذين عرفوا، في عصور مختلفة، الاضطهاد، والضرب، والنفي، والسجن،

وَالقتـل، والاعـدام، بسبب من فنهم. لقد كان الشعر العربي دائماً ضربـاً من الاستشهـاد يقبل عليه المرء بمزيج من الفرح والكبر ياء.
وبـين شعـرائنـا القـدامى، كان أفضلهم يعرفون أنهم، باختيارهم حرفـة تعتمد التعبير عن الذات، يعرّضون أنفسهم لتهمة البدعة، او الـزنـدقـة، او التـآمر، اوغير ذلك من التهم الخطيرة، مما يؤدي بهم، عاجلاً أو او آجلاً، إلى التهلكة. والعديد منهم آثروا التهلكة على التخلّي عن طرقهم وقناعاتهم. ولم يحدث ذلك لمجرّد أن الحكاّم كانـوا طغـاة فحسب، بل لأن الشاعر العربي كان دائماً فخوراً بقواه الميثـوبيـة (صـانعـة الاسـاطير)، ولشدة اعتزازه بها يرفض تركها او الانصراف عنها إلى طريقة أخرى في التعبير. وفي واقع الأمر، كان هناك في العصور الماضية شعراء مأجورون، غير أن الكثيرين منهم في فترة ما من حياتهم عادوا إلى اسطورتهم وبحثوا عن عباءة المتمرّد تأكيداً على خطورة فنهم.

كان الشـاعـر قديـماً صوت القبيلة: إنـه الضمـير الناطق بلسان الجـماعـة. فهـو يمجّـد مزايـاهـا وأفعالها، ويحثها على التحرّك كلما اقتضى الأمـر. ولكن حين ازداد المجتمـع مدينيّةً فيما بعد، فان هذا الضمـير، القبـلي سابقـاً، ما عاد ينسجم دائـماً مع المـدينـة ككيان جماعي للسلطة، لا لأنه بات يتخلّف عن هذا الكيان، بل لأنه بدا أنـه يتخطّـاه بسـرعـة: فكـان الشعراء في أحيان كثيرة اكثر عقلانية على طريقتهم الغـريبـة الخـاصـة، وأشـدّ إنسانية بالطبع، وأعمق انشغالاً بمفاهيم العدالة والكرامة والكبرياء من حكامهم. ولما كان

الشعـر للعـرب أوسـع الفنـون شعبيـة وأشـدّهـا سحـراً، فان قدرة الشعراء على خلق التذمّر وتحريك الآخرين باتجاه الفعل في اوقات معينـة كانت تربـك السيـاسيـين وتقلقهـم، فيبـدو لهم أن الشعـراء يكـوّنـون تهديداً دائماً لرجال السلطة. فيلجأ الحكام إلى الأساليب المكيـافليـة التي لا محيـد عنهـا، فيـهالئـون الشعراء بعضاً من الوقت ويسترضونهم، فاذا اصرّوا على عصيانهم، ضربوهم بدون هوادة.

وقـد اضطلع الشعـراء في السنـين المئة الأخيرة بدور هو أكبر من هذا الدور في الحياة العربية. فلم يكتفوا بأنهم المفصحون عن روح الأمـة وراسمـو صورتها، وراحوا يساعدون في إبراز وعيها الجماعي، ويبيئـون لمصـيرهـا حسـاً بالاتجـاه. فكـانـوا ملهّمي حركتهـا من الـداخـل، ومقـاومتهـا للقوى المناهضة من الخارج، ومدّوا رؤ ياها بدفع جديد. واذا هم، كدأبهم دائماً، الحرج الأكبر للحكّام الذين لايعـدلـون، والعثرة الأكـبر للقـوى الخارجية التي تحاول ان تكبح دينامية الأمة.

لقد كان الفن للعرب في الأزمنة الحديثة نابضاً من نوابض الفعل في أحـد شكليـه الاثنـين (الفـردي والجـماعي). فهم اذ يمجّـدون الحيـاة، يتـابعـون أيضـاً صراعاتهم الداخلية الخاصة بين هواجس الحيـاة وهـواجس المـوت، ولعـل هذه الصراعات من خلق موقفهم المتضـاد داخليـا عند تقاطع الماضي والمستقبل في تاريخ الأمة. ولذا فان فنهـم ليس مجرد حلّ للصـراع بالمعنى الشكـلاني: إنـه محرّك للصـراع. والحلم كثـيراً ما يتـوجـه إلى الـداخـل، ولا شك.

فأصحاب الرؤى يلوون قواعد اللغة وتعقيداتها لجعلها تستجيب لحاجاتهم. غير أن هناك دائماً ارادة إسقاط الحلم على الخارج. وبذلك يلتقي المتأمل والفاعل في جهدهما في تحريك المياه التي لولاهما لبقيت هي نفس البركة القديمة الآسنة التي عرفتها عشرة قرون من الضياع القومي. يخيّل إليّ هنا، أن وصف وليم بطلرييتس للشاعر (واعتذر عن اجتزائه من سياق آخر) ينطبق على الشاعر العربي اليوم اكثر من اي وقت مضى: «إنه مفسد، مقلق، جوّال، ومؤسس فرق وشعوب، ويعمل بنشاط مفرط، وما جزاؤه إلّا ان يحيا في الوهج من ذلك كله.»

يقول تي. اس. اليوت على لسان بطل قصيدته «أغنية حب جي الفريد بروفروك»: «حياتي قِستُها بملاعق القهوة.» قد يرى الشاعر العربي أن الصورة ملائمة ودقيقة: إنه سطر جميل. ولكنه لن يتعاطف مع موقفه. فهو يفضّل أن يقيس حياته بغرامياته، بفترات سجنه، بصرخات الفرح او اليأس، بالثورات الناجحة والخاسرة التي ساهم فيها. إنه شديد الانخراط مع الآخرين، حتى في وحدته، فلا يجد أن البطل الضدّ، او اللابطل، الذي يملأ الأدب الغربي المعاصر، شيء وارد. وفي عصر يتميّز بأزمة روحية شديدة، يجد أن قينيّة او كلبية اللابطل لاتعني شيئاً له. وهذا شاعر كبدر شاكر السياب يقول بأصوات متعدّدة كلها صوته:

أحسّ بالدماء والدموع، كالمطر
ينضحهنّ العالمُ الحزين:

أجراسُ موتي في عروقي تُرعش الرنين،
فيدلهمُّ في دمي حنين
إلى رصاصة يشقُّ ثلجُها الزؤامْ
أعماقَ صدري، كالجحيم يُشعل العظام.
أودّ لو غرقتُ في دمي إلى القرار،
لأحملَ العبء مع البشر
وأبعثَ الحياة. إن موتي انتصار!

(من قصيدة «النهر والموت»)

سواء أكانت رؤيا الشاعر العربي شخصية أو جماعية، فان حلمه وفعله، كالخيال والحقيقة، منسوجان معاً في فنه. فالعالم، كما يراه، يموت، ويجب أن يبعث على صورته هو. ولذلك، فان حاجة الانسان الأولى، لدى الشاعر، هي الفعل، وليست المعرفة بالضرورة. قد يرفض التقدم التكنولوجي موقفه هذا، ولكنه يعجز عن وقف تأثيره المحرّض. وفيما تتولى العلوم إعادة تنظيم المجتمع، فان حدس الشاعر قد لا يجد أذناً صاغية، ولكنه يبقى فاعلاً على صعيد معين في الحياة الجماعية، حيث يجد المجتمع غذاءه، إن لم نقل خلاصه الفعلي، في احلامه الخفية. وهكذا يبقى الشاعر مقرّرا غير متوقع للفعل؛ إنه يبقى محرّكا للتغيير.

والتغيير هنا كلمة أساسية. فقد مرّ العالم العربي، وما زال،

بتغييرات ثورية كبيرة، مردّها قوى متنوعة، ويمكن تفسيرها بطرق شتّى. غير أن احـدى القـوى الأوليـة التي دفعت حركـة التغيـير هي الشعـراء أنفسهم: فهم المسـؤ ولـون عن تغـير الـرؤ يـا من الـداخـل، وهـو التغـيرّ الأحسم. بالطبـع، هنـاك النظـريـات والتنظيـمات السياسية والأقتصادية، والكفاح السياسي والأقتصادي ـ وكلهـا واردة ومهمـة. ولكن الكثـير من التحفيـز العميق ينبثق في الواقع، عن وعي اوغير وعي، عن الرؤ ى التي يجري التعبير عنها في فن الشعراء أنفسهم، وأحياناً في حياتهم.

وعنـدمـا انطلقت الأمـة في الفـترة الأخيرة في مرحلة جديدة من مراحـل البحث عن هويتهـا ومصـادر قوتها، لم يعد كافيا للشاعر ان يكـون رمـزاً عامّا، صوتاً من اصوات القبيلة. فبقدرما كان الشاعر صورة «مخرّجة» للأمة، فان كونه ضميرها الداخلي ايضاً أعطاه حسّا أحـدّ وأمضى بما هو ضروري وملحّ. وكـانت وقفـة الشـاعـر، وقـد استمـدّهـا من شعـراء تاريخـه العظـام من امثال المتنبي وأبي العلاء المعـرّي والحـلاجّ، وقفـة الـوعي الشديد للذات وقد تحوّلت الذات إلى الجـوهـر المستمثـل لمجتمعـه الجـديـد: إنهـا وقفـة تتميز بوعي للتـاريـخ، بوعي للانسانية، وفوق ذلك كله، بوعي للحرية. وكل ما يناقض هذا الوعي المركبّ هو الشرّ. واذا الشاعر الذي كان يوماً لسان حال أمته، هو الآن قاضيها: فهو يسأل، ويطالب، ويدين. واذا هزّ الحكـاّم السيف فوق رأسـه، أصـرّ على الدفاع عن موقفه، مهما يكن الثمن. واذا لم يَرْقَ الحكام أنفسهم إلى رؤ ياه، فانه يتخذ

موقف المناوأة منهم أيضاً. فاذا ثُبطّ الحلم، ازداد الشاعر تشبثا به ويتحول كلامه الخطابي ليضحي شيئاً فشيئاً أقرب إلى المونولوغ، وفي أحسن الأحوال، المونولوغ الدرامي. وإذ يخذله المجتمع في حلمه، يبدأ بتحوله إلى «بطل» تراجيدي في الطريقة والمظهر: إنه يُدفع إلى الوقوف في موقف الغريب الذي ما عاد المجتمع يفهمه. فاذا لم يأت الفعل، او اذا أتى في صيغة لا تتناغم مع رؤ يا الشاعر، اتخذ الشاعر لصوته نبرة الألم، والرفض، والشجب. ويتبادل الحالم المتأمل في أعماقه المكان مع المتمرّد المنخرط في الفعل: ويغدو الحالم والمتمرد واحداً، ويؤدي دوره كقاضٍ ينطق بالادانة*.

واذا اتفق وأدى به موقفه إلى الشهادة، نتيجة للفعل الذي يولّده فنه بالذات، فانه يعتبر من طبيعة الامور أن يكون الفنانون هم الآلهة التي تذبح وتقدّم ضحايا في العصر الحديث. فلربما كانت هذه طريقة واحدة يجد فيها الانسان صحته النفسية والعقلية،

* الأمثلة على ذلك كثيرة، نجد بعضها في قصيدة الجواهري المشهورة «أطبق دجى!» التي يلعن فيها الشاعر أمة ترضى الهوان لنفسها ولا تستجيب إلى دعوته للثورة. ونجده في معظم قصائد السياب التي كتبها من منتصف عام ١٩٦٠ إلى نهاية ١٩٦١ : و«مدينة السندباد» مثل واحد على ذلك. ونجده كذلك في قصيدة خليل حاوي «ليعازر ١٩٦٢»، في «السماء الثامنة» ومعظم القصائد الأخرى في ديوان «المسرح والمرايا» لأدونيس، في الكثير من شعر نزار قباني السياسي، في «معلقة» توفيق صايغ، في الكثير من شعر محمد الماغوط، في القصائد الدرامية المتأخرة لعبد الرزاق عبدالواحد ويوسف الخطيب، في الكثير من شعر محمود درويش ومعين بسيسو، في قصائد ممدوح عدوان الطويلة، في «بكائيات ارميا» لكمال أبو ديب، وغيرها.

والتكامل الوحداني لجسده وروحه. إن فناننا يرى أن الانسان يعرّض مرة بعد مرة لقوى لا تحصى تجرّده من إنسانيته. ولا بد للانسان من أن يعود ويكسب انسانيته مرة بعد مرة، واذا لم يكافح الفنان من أجل غاية كهذه، ولو من خلال دمه، من غيره سيفعل؟

إن للحلم قوة الاسطورة. وكثيراً ما يلعب الحلم دور تلك القوة الحدسية البدائية العصيّة على التفسير، والتي تشدّ الفعل عند قاعدته ـ ومن هنا اتصال الحلم الشديد بالفعل. بالنسبة للكثيرين، بالطبع، يكون الحلم نقيض الفعل، اونفياً له، فيغيب عنهم التواشج الأعمق بينهما. بل قد نرى أحياناً ان هذا التواشج الأعمق، إن وُجد، يُفصم عن عمد، خوفاً من الواقع / الحقيقة، اذا لم يكن خوفاً من أشياء أخرى. خذوا مثلاً الادمان على المخدرات، الذي يمثلّ النهاية العبثية لفكرة ان «يحلم المرء حياته». فلئن نجد شعراء كباراً من امثال كولردج، وبودلير، ورامبو، يحسنون استخدامها لاغراضهم الشعرية لفترة ما، فان ثمة من يبغون منها انفجاراً داخليا من اللون والحركة الموهومة، يعجز عنه اي تعبير، وتستحيل ترجمته إلى أي فعل. تجربة كهذه، اذا استمرّت طلباً لذاتها، لن «تنظف أبواب الادراك» في النهاية لتحقق رؤيا أعظم للانسانية: إنها ستضع حدًّا لا للفعل فقط، بل لكل ضروب الأدب والفن، لأنها تتجاهل الحاجة إلى الرموز والاساطير التي بوسع الفن وحده أن يجمعها في نسق له معناه ومغزاه للانسان. فاذا نفى المرء الفن، نفى الصلة بين الحلم والواقع، وبالتالي نفى

الحياة بالذات. في الفن، اذن، يجد الانسان ذلك التوازن الغامض بين توترّ الخيال وتوتر التحقيق الحسيّ، والاخصاب الذي ينجم بينهما لاثراء الحياة.

فكرتان تبرزان في النهاية من العلائق الضمنية القائمة بين الفن، والحلم، والفعل: التوتر (بمعنى كثافة التجربة) والتغيير. والتوتر فردي، والتغيير جماعي، ولكنهما وجهان لعملة واحدة. لأن توتر التجربة الشخصية انما يتأتىّ في معظمه عن طريق الآخر، عن طريق الجماعة، والتغيير في الجماعة إنما يتأتىّ عن طريق رؤ يا الأفراد. وفي الحياة العربية، عندما رأى الشعراء رؤ ى جديدة، لم يتغيرّ اسلوبهم ـ وبشكل جذري ـ فقط، بل إن المجتمع نفسه تغيرّ، وبشكل جذري أيضاً. وكل تحوّل في الرؤ يا الفردية ينبثّ من خلال الفن وينعكس في تحول الرؤ يا الجماعية. . في حلم الفنان، قد تكون المدينة الفاضلة بعيدة جداً، أو عند المنعطف القريب، ولكن اذا توقف الفنان عن الحلم، أو أجبر على التوقف عن الحلم، ضاع كل تصوّر للمدينة الفاضلة، وضاع المعنى في الكثير من فعل الانسان. واذا كانت رؤ ى الشعراء قريبة من رؤ يا القيامة، والكثير من بذور الدمار تنشط في رؤ يا القيامة لدرجة ترعب حتى الشعراء أنفسهم، فان عناصر الدينامية في الحضارة لا تبقى حية إلاّ بمثل هذه الرؤ ى. ليس ثمة، فيما يبدو، معادلة سهلة لخلاص الانسان. ولسوف نجد أن همّ الانسان المركزي، في التحليل الأخير، هو حريته، حبه، تخطيّه موته: وهذه هي عينها

مادة كل فن، وحلم، وفعل.

بيركلي، كاليفورنيا
آذار، ١٩٧٦

ملاحظة: كتب المؤلف هذا المقال اصلاً باللغة الانكليزية، أيام كان استاذاً زائراً في جامعة كاليفورنيا، بيركلي، وألقاه كمحاضرة في عدد من الجامعات الامريكية، واماكن أخرى.

# روايَـة الحرب
# والأدب العربي الحديث

= ١ =

عرفت الحروب في العصر الحديث بكثرة المراسلين الذين يكتبون تقـاريـرهم عن المعارك وهم في خطوط النار، أوعلى اتصال بالجنود وآمـريهم ، لكي يعطـوا الآخرين البعيدين عن خطوط القتال المباشر فكـرة عما يعـانيـه اويقوم به رجالهم من بطولات اويتعرضون له من مآس. . من عنف اوعذاب ، له كلة معنـاه الانسـاني الاعمق في الدفاع عن قيم مجتمع ما كان ليزج بابنائه في هذا الخضم المريع ، لو لم يكن متمسكا بهذه القيم حتى الموت.

غير ان كتابات هؤلاء المراسلين تبقى ، على الأغلب، جزءاً من

تاريخ المعارك ـ جزءاً إضافيا إلى التاريخ الذي يكتبه العسكريون والدارسون للشؤون العسكرية فيما بعد. وهو جزء له مداه الاجتماعي والنفسي، مما قد لا يدخله قادة المعارك في تقاريرهم وتقويماتهم.

ولكن ثمة نوعاً آخر من الكتابة عرفته الحروب أيضاً ـ يرافق المعارك أحياناً، وفي الأكثر يتلوها، يتمثّل في القصائد والقصص والروايات التي يكتبها شعراء وكتّاب عرفوا الحرب كجنود مقاتلين، اوعلى الأقل كمراسلين عايشوا الجنود. هذه القصائد والقصص والروايات هي التي غالباً ما تبقى في ذاكرة المجتمع وملازمة لتراثه الثقافي، لما تتصف به من المزج بين روعة التحليل والتصوير الانساني للمشاعر والتأملات، وللشخصيّات والأحداث، وبين روعة اللغة والتركيب الروائي. وبذلك تبقى دائماً مغرية بالقراءة مهما تبتعد المعارك زماناً ومكاناً عن القارىء. ومن هنا كانت قيمتها تتخطى قيمة التقارير التي يكتبها المراسلون تحت الوطء الآني للقتال: إنها تمد القارىء بتجربة داخلية تحرّك منه الخيال والعاطفة، الامر الذي تعجز عنه دراسات الحرب الموضوعية.

قد يبدو مصطلح «ادب الحرب» جديداً، ولكنه في الواقع، من حيث المحتوى، من أقدم ما تعارفت عليه الحضارات: انه التسمية الحديثة لأدب الملاحم. ثمة في الآداب البابلية القديمة الكثير من أدب الحرب، والإلياذة الاغريقية هي أدب حرب، والكثير من التراث العربي القديم هو أدب حرب: ولنذكر الكتب والسير التي

تتحدث بتفصيل مشوّق وإثارة بارعة عن حرب البسوس، وداحس والغبراء، ولا ننسَ أن معظم «سيرة عنترة بن شداد» غزوات وحروب، وكذلك تغريبة بني هلال، وقصة سيف بن ذي يزن، إلى آخر القائمة. وجزء كبير من أدب الأقوام النوردية (أدب «الساغا») هو أدب حرب، وكذلك «بيوولف»، اقدم ملحمة انكلوسكسونية مدونة شعراً. ولسوف تطول القائمة اذا أدخلنا أيضاً «الرومانسات» الاوربية القروسطية التي هي روايات شعرية يدور معظمها حول الحروب. هذا فضلاً عن أن الكثير من الشعر العربي ـ من امرىء القيس وعمرو بن معد يكرب إلى ابي تمام والمتنبي ـ هو في الواقع أدب حرب. والشعر الفلسطيني الحديث في معظمه شعر مقاتل ـ ادب حرب.

ادب الحرب اذن ليس صنفاً جديداً من صنوف الأدب، كما يتوهم البعض، حاسبين أنه يبدأ بشكل ما برواية تولستوي العظيمة «الحرب والسلام» (١٨٧٢). ولئن يكن التفاخر بالقوم، والاعتزاز بشهامة البطل وشجاعته، والتأكيد على انتصاره في معظم الاحايين، يقابلها خذلان العدو مع غطرسته، وقسوته، ولؤمه، هي التي تؤلف الصفات السائدة في الكثير من الملاحم، أدب الحرب القديم، فان هذا الأدب لا يخلو أيضاً من ابراز النواحي المضيئة والنبيلة، وحسّ المأساة والفجيعة في العديد من الشخصيات، سواء اكانت من معسكر القوم او معسكر الخصم (لاحظ اهتمام «الالياذة» الاغريقية الكبير بابطال طروادة الى

جانب ابطال الاغريق) فهو اذن ادب اتصف منذ القدم بتصوير الكثير من أعمق الأحاسيس الانسانية، مما جعله في كل الحضارات أدباً رائجا بين الناس، وملتقى لخيالات وأقلام أبرع الشعراء والقصاصين، ومستقرّاً لبعض مما هو من أجمل وأقوى ما في اللغة من قول وتعبير. أمّا الأدب المسرحي، فالكثير منه في جوهره أدب حرب: من الـ «اوريستايا» لايسخيلس إلى العديد من مسرحيات شكسبير، إلى العديد من مسرحيات هذا العصر في معظم أقطار العالم.

غير ان الصحيح أيضاً ان رواية تولستوي الكبيرة، وربما كذلك رواية ستندال الرائعة «دير بارما» التي سبقتها (١٨٣٩) كانتا من أهم المؤثرات في خلق أدب نثري حديث يجعل من الحرب منطلقا او إطاراً، لتراكيب قصصية عميقة الفعل في النفس تربط ما بين فداحة الأحداث وأعماق الشخصية الانسانية ضمن هيكل مجتمعي فسيح. وفي قرننا هذا كان للقصص والروايات الجيدة التي انتجتها الحرب العالمية الاولى تميّزها في أنها اكدت على فظائع القتال ومآسيه - كما في رواية همنغواي «وداعاً للسلاح» ورواية اريك ماريا ريمارك «كل شيء هادىء في الجبهة الغربية»، ورواية «الرغيف» لتوفيق يوسف عواد. ولئن تكن الروايات التي انتجتها الحرب العالمية الثانية قد سارت على الأغلب في هذا الاتجاه، كرواية مالا بارته «كابوت» (مكسور)، غير ان الكثير منها شدّد أيضاً على ضرورة مجابهة المأساة لمقاومة الشر والطغيان، مثل ثلاثية «دروب

الحـريـة» لجان بول سارتـر، و«الطـاعـون» لالبـير كامـو، و«نهـاية العـلاقـة» لغـريهـام غرين (وعـدد من روايـاته اللاحقة)، و«العراة والموتى» لنورمن ميلر- إلى آخر ما هناك من عناوين لاتحصى.

ولكن المـلاحـظ أن هذه الـروايـات والعـديد من القصص التي تماثلهـا موضـوعـاً، سواء في أدبنـا أم في الآداب الأخرى، كتبت في معظمها بعد انتهاء الحروب التي تتحدث عنها. والجديد عندنا اليوم في العراق هو ان تكتب قصص الحرب، ورواياتها، في اثناء الحرب، بحيث تبـدو أنهـا تأتينـا مباشرة من ساحات المعارك وأجواء القتال. ولئن يجعلها ذلك أحياناً قريبة الصلة بالتقارير الصحفية القادمة من خطـوط النـار، غير أن لها منـاخها القصصي المتميّز بامتلائه بالفعل النـابـع عن تفـاعـل الشخصيـة بالأحـداث الكبيرة، بحيث يتركزّ خيـالنا في المعاني الانسانية نفسها اللاصقة بردود الفعل لدى الأفراد تجاه التحديات الرهيبة المحيطة بهم.

وهنا لا بّد من القول إن أدب الحرب، بالمعنى الذي تحدثنا عنه (اذا استثنينـا بعض الشعـر)، يكـاد لا يوجـد في الأدب العـربي الحديث، رغم ولع قدامى العرب بقصص الحروب والغزوات، اذ يميل الأدباء إلى ترك الحروب للمؤ رخين - إن وجدوا - وللسياسيين والعسكـريـين الـذين قد يتجـرأون ويكتبـون مذكـراتهم حول ما خاضوه، او أصابهم، منها. وحتى في مصر، وكانت الى زمن قريب اكثـر الأقطـار العـربيـة تجربـة للحرب بمعناها المعاصر، فضلاً عن حروبهـا الكثـيرة طوال القـرن التاسع عشر، لانجد أدباً قصصيا او

روائيا نستطيع ان نسميه أدباً حربياً. ولعل السبب في ذلك هو الجدة النسبية في الفن الروائي العربي الذي لم يعرف الازدهار الحقيقي إلا بعد الحرب العالمية الثانية، وعدم دخول أي قطر عربي حرباً حقيقية شاملة، طويلة الأمد، حتى الفترة الأخيرة ـ عندما أقحمت ايران العراق في هذه التجربة القاسية العميقة، والتي استطاع العراق تحويلها إلى امتحان في تقوية عصب الأمة، وابراز إرادتها، إزاء عدو يريد جرّ الأمة العربية إلى ظلمات القرون البائدة. وكان ادب الحرب في العراق بعضاً مما ولدّه هذا الصراع.

وقد تبينّ بعد سنتين او ثلاث من هذا الصراع أن ادب الحرب في العراق، القصصي منه والروائي، إضافة كبيرة وجوهرية إلى الأدب العربي المعاصر. إنه يحقق توسيعاً لفسحة الابداع، ويغتني بأرض خصيبة جديدة لخلق الشخصيات والأحداث التي تعلق بالذهن، والأجواء التي تمثلّ تجربة من أعتى وأعنف تجاربنا العربية، وعلى اوسع نطاق من الحياة ـ حيث تتعمّد التجربة بالدم.

ونحن اذ نتحدث اليوم عن رواية الحرب العربية، فنحن انما نتحدث، في الواقع، عن أدب الحرب في العراق.

= ٢ =

يمر المجتمع العراقي الان بمرحلة تاريخية جياشة، عارمة، لم

يعـرف العـرب لها مثيـلا منـذ قرون طوال. انه يجيب على تحديات باغية، شريرة، شبيهة بمحاولات المغول قبل سبعة قرون من الزمان.

واذا هو اليوم يجابهها بصلابة وعزيمة أمة فتية تجددت فيها الروح كما تجدد الجسد، واشتدت في كليهما الارادة الفائضة من الاعماق.

علينـا ان نؤكـد على ان الامـة العربية لم تعرف حربا كهذه منذ قرون، والحـروب التي خاضهـا هذا القطر العربي اوذاك في الحقب الاخـيرة لم تضف كثيرا الى مجالات الابـداع، اذا استثنينـا شعـر المقـاومـة الفلسطينيـة وبعض رواياتها. . واذا استثنينا الشعر الوطني الـذي ظهـر في الاقطـار العـربية كلها تأكيدا على مقاومة الاستعمار والحكم الاجنبي.

ولعل الثورة الجزائرية كانت متفردة في ايجاد مقدار من الابداع في الرواية والفيلم السينمائي لم نعرف مثله من قبل.

غير ان الحـرب التي فرضتهـا علينـا ايـران، إذ راحت لأكثـر من أربــع سنــوات طوال تقــذف بمئـات الآلاف من جنـودهـا على حدودنـــا، مزودين باحـــدث العـــدد القتـــاليـة وارهبهـا، هي من الضخـامـة والقسـوة والشمول، وهي من الخطر على مصير العراق والامـة العربية كلها، بحجم يضاهي الحروب الكبرى التي عرفتها البشرية المكابدة حتى اواسط هذا القرن.

وقـد كان في صلابـة الـوقفـة العراقية وما تكشفت عنه من دراية عسكرية وقدرة تنظيمية وشجاعة شخصية ما جعل الكثير من شبابنا

الموهوبين ينصرفون بحبهم وذكائهم وقواهم الخلاقة الى تصوير الانسان، من الخارج والداخل، وهو في حالاته القصوى ازاء محنة يعرف انه لن يحيا، كفرد او كأمة، الا باختراقها وتخطيها.

هذا بعض مما نجده ضمنا في ثنايا القصص والروايات الكثيرة التي جعل يكتبها عدد كبير من الشباب عايشوا المقاتلين على خطوط النار، او خاضوا غمار الحرب جنودا او طيارين. وقد اشتهر الادباء العراقيون بنزعاتهم الشعرية التي جعلت شعراءهم دوما في طليعة شعراء العرب. واليوم نراهم في هذه الكتابات الروائية، على افضلها، وقد ملأوا نثرهم بروح شعرية تميز الاجواء التي يخلقونها، واللغة التي يستخدمونها. ولكن المدهش ايضا هو دقة ملاحظتهم لجزئيات العواطف والأحاسيس والاحلام التي تعمل في نفوس أبطالهم. ودقة ملاحظتهم في الوقت نفسه لجزئيات التجربة القاسية التي تتمثل في مجابهة الموت والقتل، مع القدرة على الايحاء بحس البرد والحر والعطش والعرق والجهد العضلي، مما يضفي على الاحداث عندهم واقعية لها نفاذها الخاص فينا.

فلئن كانت الرواية العربية قد عنيت حتى الان بالانسان اجتماعيا ومكافحا، ومجالداً، وعاشقاً، ومتسائلا حول مصيره الفردي ومصيره الجماعي، طالبا الحب والعدل ومحاربا الظلم والارهاب ـ محاولا ان يخترق مشكلة الشر التي تبقى من مشكلات الكينونة القائمة ابدا ـ فان الرواية العراقية في السنوات الأخيرة اضافت الى ذلك بأنها صبت اهتمامها على الانسان، مقاتلا

حقيقيا، يجابه الموت بعضله في كل لحظة، وفي شرايينه يصيح الدم صيحات الحياة. انها تصور الشجاعات الفذة في تلك اللحظات القصوى من الوجود الانساني ـ وهي اللحظات التي تطلق اروع ما في الانسان من قدرة وفكر وعاطفة، واشدّ ما فيه تمسكا بذلك الخير الذي يعطي الحياة وهجها الباقي وقيمتها الحقيقية.

وهذه الروايات، على افضلها، كثيرا ما ترينا حساسية مذهلة تجاه روعة الوجود وجمال الطبيعة والبشر بقدر ما تتكشف عن ادراك لمعاني البسالة والتضحية والاستشهاد، ولعل هذا هو السبب في ان العديد من هذه الروايات ينضح شعرا، وصورا، واخيلة تسمو بالفعل المتواتر الى مستوى المآسي الكبيرة. . كما انها تصور طبيعة الارض العراقية، وبالتالي الارض العربية، بتضاريسها المتفاوتة (بجبالها ووديانها. . سهولها وصحاريها. . اهوارها وانهارها) في شكل لا احسبنا نجده الا في القليل جدا مما كتب من رواية في الخمسين سنة الأخيرة.

وعندما نعلم ان معظم كتاب هذه الروايات لم يتجاوزوا العشرينات او الثلاثينات من اعمارهم، نشعر بان هذه المواهب قد تخطت مصاعب اول الطريق، وان هذا النسغ الفني يعد بالثمر الوفير.

= ٣ =

لعل هناك من يتساءل: هل ثمة من فروق اساسية بين ادب

الحرب، وبين الادب بوجه عام؟

ليس ثمة في نظري فروق اساسية بين ادب الحرب وبين الادب عامة. فالمواضيع لاتخلق فروقا، انما هي قد تخلق درجات متفاوتة من الوعي، واقصد هنا بهذا الوعي حدة ادراك الكاتب لدواخل النفس البشرية ولتواشج العلاقات الحياتية التي تساهم في تحديد ملامح الشخصية كما نعرفها في تجربتنا اليومية، وكما نعرفها في صورها التي يرسمها لنا الروائيون.

أدب الحرب يبرز الانسان بدرجة عالية من كثافة الوعي، ويضعه في مواقف الكثير منها جديد على التجربة العربية، وهي مواقف امتحان للنفس التي اما ان تصمد وتحيا، رغما عن الموت، واما ان تنهار وتقضي، رغما عن الحياة.

غير ان هذا لايعني ان ادب الحرب يكتفي ببطولات الفعل والموقف مجرّدةً عن الدقائق والتداخلات النفسية التي لا تراها العين، والتي تفعل فعلها في مسارات الذات، فهناك جدلية واضحة في معظم ما يكتبه هؤلاء الروائيون بين الفعل كما يرى ظاهريا، وبين الجيشان الداخلي الذي تحتدم فيه عوامل الذكرى والتجارب السابقة والزمن كله.

ثم هناك «صيغة الاداء»، بما تنطوي عليه الصيغة من لغة تخدمها وتحقق غايتها. فالصيغ والمفردات تنبثق معا من تجربة الكاتب اللغوية، وحتى امتلاؤها بالشعر احيانا انما هو دليل على التجربة اللغوية الاثيرة لدى معظم الروائيين الجيدين، غير ان

استخدامها في موضوع يجعل من الشخصية الروائية شخصية تجابه بضرورة القتل او الفداء، انما هو امتداد وتوسيع لتخوم هذه التجربة بالـذات: انهـا تضيف المـزيـد الى طاقـات اللغة على التعبير عن المرعب والمدهش والمتوهج.

وممـا لا ريب فيـه ان روايات الحرب واقاصيصها، التي بتنا نراها في هذا الفيض الذي لم يكن في الحسبان، توحي الينا بقدرتها على رسم مسارات ذات خصوصية متميزة للانسان والارض وهما في حالة الحـرب. هذا بالضبـط ما يتبين عندما نقرأ روايتين او ثلاثا. فكيف اذا قرأنـا عشـراً أو أكثـر منها؟ ولولا الخصوصية هذه، التي هي دوما كاشفـة لاعـماق نفسيـه وذهنيـة لايتمكن منها الا الابداع المشحون بقواه السحرية، لتحولت الروايات ـ واقصد هنا طبعا الجيدة منها ـ الى مجرد منـاشـير قد تكـون لها قيمة سياسية، ولكنها تخلو من قيمة الابـداع الـروائي بالـذات. وفي هذا السيـاق اود ان اؤكـد اننا هنا نعـالج الادب الروائي، وليس ادب المقالة او التأملات. فللرواية، كفن، خصـوصيتهـا أصلا: فاذا استطاع الكاتب ان يقف بها على قدميـه، فهـو حينئـذ لا بد قد حقق لموضـوعـه خصوصيته المتميزة ـ وموضوعه هنا بالتحديد هو الانسان والارض في حالة هي استثنائية من ناحية، وهي من ناحية اخرى متصلة بالوضع البشري عموماً، في تاريـخ طويـل، هو تاريخ الامة كلها. ومن هنا اهمية هذا الادب العـراقي الجـديـد ودلالاتـه الحيوية، بالنسبة لما تنتجه القرائح على امتداد الساحة العربية.

= ٤ =

نحن لن نزعم بالطبع ان كل من كتب رواية حول الحرب في العراق قد حقق المعجزات. فنحن هنا، كما في اي ميدان ابداعي آخر، نبحث عن المواهب الكبيرة، التي يبدو أنها أخذت تفاجئنا هذه الأيام بوجودها حيث لا يخطر ببالنا ان نبحث. وهذه المواهب، على قلّتها، موجودة وتقدّم لنا ما هو غير عاديّ، وملفت للنظر. فأن تُكتب في سنتين او ثلاث، في اي قطر عربي، أكثر من ثمانين رواية، امر مدهش، وهذه كلها كتبت عن تجربة الحرب فقط! فاذا تميزّ منها عشر روايات ـ ولا أقول اكثر، لأن المتميزّ فعلاً هو اكثر من ذلك ـ فاننا غانمون وسعيدون بها نغنم. ولنتذكر أن المبدعين الكبار في كل أمة، هم دائماً قلة. فاذا اخذنا الأدب الانكليزي مثلاً، او الفرنسي، او السوفييتي، او الامريكي: كم مبدعاً كبيراً في مجال الرواية ظهر عندما خاض اصحاب هذه الآداب اكبر الحروب التي عرفها التاريخ؟ فالانجازة العراقية ليست بالأمر القليل، قطعاً، اذا وضعناها في سياق آداب الأمم الاخرى، واذا وضعناها في سياق الادب العربي، ازدادت أهميتها بروزاً. فمما لا يقبل الشك ان بعض ما كتب في العراق عن الحرب في هذه السنوات القليلة من قصص قصيرة وروايات طويلة، سيبقى جزءاً من أهمّ ما انتجه الأدب العربي في هذا القرن.

هناك من يردّد أن الكثير مما يكتبه الأدباء العراقيون من قصة او رواية يدخل في الاغلب في مضمار الأدب التعبويّ، وان اهتمامنا به

باعتباره ادباً باقيا يدلّ على تناقض في الموقف النقدي .

أنا لا أقرّ بهذا التناقض . هناك الكتابات التي قد ندرجها في خانة الأدب التعبوي ، وهناك الكتابات ذات القيمة المطلقة التي تتمتع بالطاقة المتخطية لزمانها . وكلا النوعين ، في ظروف الحرب ، وارد ومشروع ومهم . ولذا فان السؤال الذي ينبغي أن يسأل هنا هو: هل نجد بين القصص والروايات التي تكتب بهذا الاهتمام وهذه الحرارة ، ما يتمتع بقيمة فنية مطلقة ، اي تلك القيمة التي تتخطى ضرورات كتابتها لتبقى ذات أثر في النفس لمدة طويلة في المستقبل ، عندما تكون هذه الضرورات قد زالت؟ والجواب هو: نعم ، وبكل تأكيد . فبالاضافة إلى أن هذه الكتابات الروائية تهيىء للأجيال القادمة سجلاً مثيراً للتجربة الصعبة التي ردّ بها العراق ، عن الأمة العربية ، على التحدّي المصيري القادم من الشرق ، فان الكثير منها يدلل على ان اصحابها يعون ضرورات فنهم ، بقدر ما يعون الضرورات الذهنية والنفسية التي تلحّ عليهم بان يكتبوا ما يكتبون .

فاذا نظرنا مثلاً في رواية عادل عبدالجبار «جبل الثلج ، جبل النار» ، وجدنا رواية محكمة البناء ، عديدة الشخصيات ، تتداخل فيها الارتدادات الزمنية ـ بمشاهدها وعواطفها المدينية ـ بأحداث الصراع الدائر ، بسبب الحرب ، بين صخور الشمال الشاهقة ، المكسوة بالثلوج . إنها رواية ضاجة بالحيوية والضوضاء والمعاناة ، وستبقى تقرأ ما دامت الرواية العربية لها قرّاؤها .

ولننظر في رواية «الفصيل الثالث» لمقاتل لم نكن نعرف أنه يكتب، هو جاسم الرصيف: إنها رواية طويلة (في ثلاثة أجزاء)، مشبعة، غنية بالاشخاص، الخيرّين والشرّيرين، وصراعاتهم، كما هي غنية باحداث القتال العسكري. رواية جادة، ملأى بالتفاصيل التي تتراكم وتتكامل وتتراصّ في خلق قرية «كنارو» - وقرى اخرى - بين جبال يجري فيها قتال مرير لا يهدأ. وفي خضمّ ذلك كله تنمو قصة حب رقيقة بين جندي عربي وفتاة كردية، بالضبط كما تنمو زهرة ريانه نادرة بين صخور عاتية. ويكاد القارىء يشعر منذ البداية أن المأساة ستبقى في انتظار الحبيبين حتى بعد زفافهما. هذه الرواية عمل مشغول بدقة: ينسج فيها المؤلف لحمة المواقف الحربية والسياسية العامة، مع سدى المواقف الانسانية الخاصة، وبكثير من البراعة والحرارة ويجعل البطولات معقولة ومقنعة. ولا ينسى أن البطولة والفاجعة دائماً صنوان.

«طيور الغاق» لوارد بدر السالم، تبدأ بداية لايمكن ان تنسى: ولعل الصفحات العشرين او الثلاثين الأولى التي يصف فيها المؤلف الأرض الرملية التي لاحدّ لها، والغبار الذي يملأ الكون مع الظلام مع حكايات بطله عمار عن تجاربه في البحر ايام كان بحّاراً، من أجمل وأقوى ما كتب في هذه الفترة. وتبقى هذه القوة المثيرة في وصف الطيور الخضراء، ثم طيور الغاق والنوارس، والقرية الرهيبة «صبخة العرب» التي هجر عماد اكواخها ومزابلها، غير نادم على شيء فيها، الى ان نأتي الى الانفجارات الراعدة، وفي النهاية

ندخل في وصف الفيضان الذي كاد يغرق ابطال الرواية، وهم مستبسلون صامدون إزاء هجمة العدو وهجمة الطبيعة معاً. قد يكون المؤلف أقدر على هذا الضرب من الوصف الدقيق والمثير الذي يخلق به اجواءه، منه في خلق الشخصيات والأحداث: ولكنه في كل الأحوال يكتب بخيال يدلل على التزاوج عنده بين التجربة والموهبة.

محمد أحمد العلي، في روايته «احزان مرمرية» كما في روايته الأخرى «ملحمة حي الفضل بن الربيع»، يكتب نثراً مذهلاً في معظمه لغة واسلوباً، ويبقي على الوهج في اسطره حتى النهاية. ان لديه ذلك الغنى اللفظي الذي يسم الكتابة الطموحة التي تجعل من صاحبها كاتباً لن يتنازل عن فنه. وهكذا القول في رواية حميد قاسم القصيرة المؤثرة، «بيان اول للطفولة القديمة»، حيث تنساب اللغة الجميلة انسياب الذكريات والأحزان، فيجعل من شهادة علي، صديق الراوية، ذريعة لاستعراض طفولة نابضة بالحياة، والتساؤلات، وحب المدينة والناس. فاذا استشهد احد الصديقين، تماهى الثاني به واتحد في موته كما اتحد في حياته. وكذلك نجد أن رواية محمد عبد المجيد «كثير من العشق، وقليل من الغضب» تسطع بكتابة متوهجة، ويبقى الوهج في لغة المؤلف وعاطفته وشاعريته حتى النهاية ـ حتى انفجار الذروة في جو قلق، بطولي ومرعب معاً، فيه عشق وفيه غضب. ومثل ذلك يقال في رواية اسماعيل شاكر فلح «في الأرض الحرام»: رواية لغتها مدهشة

حقاً. صاحبها يعشق التشبيه القوي، والصورة غير العادية، وتركيب الجزئيات وتصاعدها على نحو يوحي بخيال شغول ولغة تعتزّ بعنفوانها، حتى لنكاد نأخذ عليه المغالاة في حب اللغة! وعندما تلتقي اللغة الرائعة بالتركيب الرائع ـ هناك نجد الرواية الجيدة.

وهما يلتقيان في «وشم الدم على حجارة الجبل» لمحسن الخفاجي. انه يفلح في إشعارنا بمعنى البطولة، ومعنى ان يتابع القتال اربعة جنود او خمسة في ظروف رهيبة، وقد انقطعوا عن الآخرين لانقطاع اسلاك الاتصال، واصبحوا هدفاً مستمراً لهجمات من العدو تتجدد. ثمة حساسية مفرطة للصخور، والدم، والظلام، والشمس، والمطر، وأجساد الآخرين، تجسّد للقارىء روعة التجربة ورعبها. بلغة ثرية، مجازية، موحية... إن من يكتب مثل هذه الكتابة يجعلنا نقول: «انتبهوا إليه! هذا الرجل سيسمعنا صوته كثيراً في المستقبل، وسوف يغرينا بالاصغاء إليه!»

وأنا هنا لم أذكر إلاّ البعض القليل ممن انتبهت إليهم. وهم عديدون: ولنذكر منهم عبدالخالق الركابي، غازي العبادي، هشام الركابي، عبدالستار ناصر، علي خيون، رياض الاسدي، زيدان حمود، مهدي جبر، عائد خصباك، ضياء خضيّر، صلاح الانصاري، أحمد قباني، عادل كامل، ثامر معيوف جبر، فيصل عبدالحسن حاجم، محمد مزيد، والقائمة لم تنته بعد. ان ما كتبه هؤلاء الكتّاب وزملاؤهم عن مواضيع تتصل بالمعركة يغني الرواية العربية، مادةً واسلوباً، على نحو ما كان أحد ليتوقعه من قبل.

والذي يثير الاهتمام في ما يكتبون، هو أنهم جادّون في تفهّم التجربة التي خاضوها بأنفسهم كما خاضتها معهم امتهم: إنهم معنيّون بالمأساة، والبطولة، والتضحية، والاستشهاد، ولا يغفلون عن معاني الموت، ودمار الحروب. وفي القصص والروايات الجيدة، لن نجد «الأسود والابيض» الساذجين اللذين نخشاهما في العمل الكبير: إن فيها دائماً ذلك الحسّ الانساني العميق بتشعّب الحياة، وتشعب المواقف والعواطف، وتداخل الماضي والحاضر، وتشابك السلم والحرب، على نحو يؤكد قيم الحياة وهي تجابه الامتحان الشرس الذي يطالب بمحق الحياة. . .

ولكن لابد من القول، اذ يستعرض المرء عشرات القصص والروايات التي كتبت حتى الآن، أن الكثير من مؤلفيها، رغم حماسهم لفنهم وموضوعهم، ينسون احياناً أن الفن القصصي والروائي اليوم يتمتع بأساليب حديثة، شأنه في ذلك شأن الفنون الأخرى كلها في هذا العصر.

قد نرى شيئاً من رواية القرن التاسع عشر في ما يكتبه هؤلاء الشباب، وقد نرى شيئاً من رواية النصف الأول من هذا القرن، غير أننا نرجو أن نرى فيهم وعيا للتجارب الروائية الجديدة التي تخطتّ اليوم هذه الاساليب، لا سيما من حيث البنية والتركيب الهندسي، طلباً للمزيد من قوة التعبير، وقوة الفعل في ذهن القارىء.

ويلاحظ المرء أن بعض الروائيين ينسى أهمية اللغة كوسيلة

اساسية في عملية التعبير، وينسى ان الرواية مهما كان صاحبها بارعاً في تركيبها، لايمكن ان تنهض إلا على اساس متين وبارع من اللغة نفسها. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى نرى العكس بالضبط: وهو ان بعض الكتّاب يبرعون في استخدام اللغة، بل ويتوجهون بها أحياناً حتى الادهاش. غير أنهم يغفلون عن ان الرواية لاتقف على قدميها، اذا لم يكن صاحبها عارفاً بفنه المعماري إلى جانب فنه اللغوي. فالرواية لغة، ولكنها ايضاً تقنية خاصة لا تتحقق إلا بالموهبة، والحذق، والدراية ونكاد نقول: بالحيلة البارعة التي هي بعض السرّ في شدّنا إليها.

ونلاحظ هنا، أن استسهال الارتدادات الزمنية (الفلاش باك)، صفة شائعة، اذ يظن الروائي انه كلما وضع بطله في مأزق معين، يسهل عليه ان يعود بذاكرة بطله إلى تجربة سابقة ـ وهي، في الأغلب، تجربة مع امرأة من نوع ما، قد تكون حبيبته، اوزوجته، او أمه. غير أنه لا يفلح دائماً في جعل ما ارتد اليه زمنيا ذا دلالة كاشفة بالنسبة للمأزق الذي ترك بطله فيه. فهذه الارتدادات الزمنية يجب ان توظف لتعميق لحظات المحنة، او الاشراق، او المفارقة: لتعميقها، لا لتبديد مفعولها. وتبديد المفعول هو الذي يتحقق لدى الكاتب الذي تنقصه الدراية والتبصرّ السيكولوجي.

ولكن هذا كله لا ينال من أهمية الأعمال الناجحة وقدرة أصحابها على إعادة تكوين التجربة الانسانية وهي في أشدّ حالاتها توتراً

وتحـدّيـا وأعمقهـا توغـلاً في المأسـاة. وهـم الـذين نراهن اليوم على مواهبهم، واثقـين من أنهم لن يكتفـوا بما حققـوا من إبـداع. إذ لا ريب ان هنـاك من يختـزن تجاربـه للحـرب، بقدرما يختزن عواطفه وردود فعلة الآنيـة تجاههـا، لكيما يستكنهها ويزيد من التأمل فيها، ويضعها اخيراً في عمل كبير، عندما تكون المعارك قد استقرّ غبارها وانقطع ضجيجها.

١٩٨٤

# المسرح :

# الوجود والحلم

يلذ للمسرحيين ـ كتابا كانوا أم مخرجين أم ممثلين ـ أن يرددوا القول بأن «المسرح مدرسة الشعب». وهذا قول قديم، قد يعود الى عهد الاغريق في بعض من معناه (اذ كان يرتبط به أيضا معنى ديني خاص)، ولكنه شاع بشكل خاص في النصف الثاني من القرن الماضي، واوائل هذا القرن. وعندما شاع، كان قد ارتبطت به أيضا معان سياسية واجتماعية من ضروب شتى، اما استمرارا لبعض النهج الذي اتبعه المسرح منذ القدم، اوتمردا على بعض ذلك النهج وتحقيقا لمنطلق جديد له.

كانت المسارح في العصر الاليزابيثي في لندن تقام في وسط الاحياء الشعبية واحياء الملاهي والمباغي، اذ كان المسرح يعتبر

مزيجا من تسلية ومدرسة: فالفكرة النهضوية، التي اكد عليها نقاد القرن الثامن عشر فيما بعد، بأن الأدب هو ما «يمتّع ويعلم معا» كانت هي الفكرة الضمنية الفاعلة في ما يكتبه المسرحيون وما يطلبه رواد المسرح. ولئن يكن ذلك في الاصل امتدادا للتجربة الدينية والاخلاقية التي كانت «العجائبيات» «والاخلاقيات» تفلح في ايصالها الى جمهور ما زالت ثقافته مبنية على التعاليم المسيحية، فقد تنامت بحيث جعل المسرحيون يرون، مع شكسبير، أن

العالم كله مسرح
والرجال والنساء جميعا ممثلون، لا غير
ولكل دوره في الدخول والخروج

وارادوا للناس ان يقبلوا على المسرح، لأنهم سيرون فيه صورة لأنفسهم ـ ولو أنها صورة «مكثفة» فكرا وعاطفة وقولا، يقدمونها لهم في الاغلب في نماذج من «علية القوم»، هؤلاء الذين تجد الطبيعة الانسانية فيهم مجالا ارحب للحركة والفعل، ومجالا اكثر حرية للصعود والسقوط، بسبب ما يتمتعون به من مال اومركز او قدرة على تنفيذ ما يعنّ للنفس من رغاب وشهوات. فاذا كان الفن «أشبه باقامة المرآة أمام الطبيعة، لكي تعكس للفضيلة محياها، وللزراية صورتها، ولجسد العصر والمجتمع شكله وأثره»، كما يقول هاملت، فهو اذن وسيلة كشف للمشاهدين ـ وسيلة تعليم للناس.

وقـد أمضى المسـرحيـون هذه الـوسيلة بأن اكدوا على اللغة الرائعة التي يتمنـاهـا الناس ويقصرون عنها، كما اكدوا على الحوار الشديد الايحـاء، والـذي يمازج بين لعبـة المكـر والـدهـاء ومسيرة الكبرياء والفـاجعـة، بين حرارة النار الحارقة وعذوبة الحب والغناء، فأضافوا تجسيـدا، أو تشخيصـا، الى ما كانت الحكم الشعبيـة والتعـاليم الـدينيـة تضعـه لهم في كلمات تجريـديـة. فمهما تفنن الكتـاب في ابتكـاراتهم، كانت مواضيـع المسـرح الأسـاسيـة ما تزال تتصـل بمـواضيع كتابات القرون الوسطى، المتمثلة بالخطايا المميتة السبع التي يظل الانسان مهددا بالسقوط فيها، واغراءات الشياطين تدفعه اليهـا دفعـا، لولا رحمـة الله وحراسة الملائكة: الكبرياء، الفجور، الحسـد، الغضب، الطمـع، النهم، الكسـل، فليحـذر المشـاهد عواقب هذه الخطـايـا، وليعتـبر بما يراه على المسـرح من المآسي والفواجع التي أحاقت بأصحابها. ولعل الكتاب لم يغب عنهم أيضاً أن المشـاهـد سيتمتـع بان يوحـد نفسـه دون وعي منـه، مع هؤلاء الخطـاة الكبـار الـذين يقتحمون الحياة ويلتهمونها بشهية عملاقة، قبل أن تحطمهم وتلتهمهم بدورها، وهو في مأمن من العواقب.

ذلك كله كان توسيعا متواصلا لفكرة أن ما يراه المرء على المسرح هو في الـواقـع ما يراه في العالم، فهو اذن مسرح العالم Theatrum Mundi الـذي يرى المـرء فيـه الـرجـال والنساء يرفعون الحجاب عن كل ما خفي عليـه في حيـاتـه اليـوميـة. وحتى الستـارة التي اصبحت ميزة الخشبـة المسـرحيـة فيـما بعد، كان لها ذلك المعنى الرمزي العميق:

بارتفـاعهـا، ترتفـع الحُجُب عن اسـرار النـاس أمـام المشـاهدين، وبانسدالها، ترخى الحجب عليها من جديد. وفكرة ان العالم نفسه مســرح (اذ ان وجهي العملة يتبـادلان المعنى) كانت شائعـة قبـل شكسبيـر ومسـرحيي النهضـة الآخـرين في المـدن الاوربيـة بزمن طويـل. تقـول اليـزابيث بيرنـز في كتاب لها عن التقاليد الموروثة في المسـرح والحيـاة الاجتماعية عنوانه Theatricality، إن الكناية بأن العالم مسـرح نشأت عن فكـرة ان الله هو المشاهد الوحيد لأفعال الانسان على مسرح الحياة:

«وكـان المشـاهـد في المسـرح الـديني المبكـر، يوهب ما هو أشبه برؤ يـة الله للمصيـر الانسـاني كما يتمثـل في التمثيليـات الـدينية، الاخـلاقيـة العجـائبية. اما في المسرح العلماني فقد غدا الانسان هو مشاهد الانسان، مهما يكن ضعيفا توحده مع الشخصيات الدرامية نفسهـا.» وتـوحـده معهـا، كما نعلم اليوم من الدراسات النفسية، كان دائـما موجـودا، يزداد قوة او ضعفـا بمقدار ما يبرع المسرحي في تصوير شخصياته.

ولكن كان ثمـة، منـذ ذلـك العهـد، أثر في نفس المشاهد جعل يتحـدث عنـه فيـما بعد، وخاصة في القرن التاسع عشر، بشيء من الالحـاح. فالصخب والعنف اللذان يملآن المسـرح لسـاعتـين او ثلاث، ينقطعان فجأة بانتهاء المسرحية، وكأنهما لم يكونا قط هناك. وتكتسب عبارة مكبث الشهيرة معنى يتردد في الاذهان ازمانا متعاقبة:

ما الحياة الا ظل يمشي، ممثل مسكين
يتبختر ويستشيط ساعة على المسرح،
ثم لا يسمعه احد. . . .

فاذا كان العالم مسرحا، فانه يوحي ايضا بأن الحياة حلم. وقد كتب المسرحي الاسباني كالديرون عام ١٦٣٥ مسرحية عنوانها بالضبط: «الحياة حلم» La Vida Se Sueno

هاتان الفكرتان، ولكل جدليتها، اندمجتا في المسرح فيما بعد، ولا سيما في اواخر القرن التاسع عشر، ثم في قرننا هذا، على شكل ربما كان حتميا. فالقول بأن العالم مسرح، وأن الحياة حلم، ادى الى اتجاه في الرأي كان من أهم مظاهره تلك المطارحات المستمرة عن كون الحياة زائلة فانية، وكون جهود الانسان كلها ضحلة وباطلة. ومن السهل ان يرى الرجال والنساء في هذا السياق كمجرد ممثلين، لهم ادوارهم في الدخول والخروج. غير أن الدمج الذي تم بينهما رفع المسألة كلها، فجأة، من على الصعيد الأخلاقي التعليمي الى صعيد لم يكن في الحسبان، وبخاصة منذ مسرحيات ابسن، الذي لنا أن نسميه أبا الحداثة في الدرامة. انه الصعيد السيكولوجي ـ ولو أن البعض قد يصفه أيضا بالصعيد الجمالي ـ «حيث يوضع الحقيقي ازاء الوهمي، والقناع ازاء الوجه، والمسرح ازاء القاعة، وفوق ذلك توضع البسمة قرب الدمعة لايجاد تلك الظاهرة التي تتميز بها الحداثة ـ تكثيرة التراجيكوميدية.» وبرناردشو يقول ان التراجيكوميدية «أعمق وأرهب» من المأساة.

ومهما يكن من أمر فانها في الواقع الطريقة الحداثية الأبرز: ثمة فيها إبهام ظاهري مركب مع اطمئنان وثقة ـ بل مع معرفة بالأمور، تجعل المشاهد ينخرط في البنية نفسها في الدرامة لكي يتحقق توحيد الهوية لديه في سيكولوجية عصره، كما نجد في المسرحيات التي سادت العالم في السنين المئة الأخيرة، من «البطة البرية» لابسن حتى «في انتظار غودو» لصموئيل بيكيت.

تَمَّ التحول من فكرتي «العالم مسرح» و«الحياة حلم» ثم الدمج بينهما على هذا النحو، عبر تطور بطيء طويل، استغرق اكثر من مئتي سنة. لقد بقي الشعور بأن المسرح مدرسة الشعب متواصلا، وان لم يتحدد بمثل هذه الكلمات، اوبمثل هذا التبسيط. ففي الفترة التي تلت العنفوان الاليزابيثي واليعقوبي، والتي اغلقت فيها المسارح في انكلترا بأمر من رجال كرمويل، بأعتبارها حمأة للرذائل والموبقات، الى أن فتحت من جديد بعودة الملكية، كان الكتاب الفرنسيون هم سادة المسرح ـ ولاسيما عند ظهور كورني وراسين ومولير. وقد كان لمآسي كورني وراسين، وهي تحتذي المثال الاغريقي على طريقتها النيوكلاسيكية، دورها في استمرار المسرح الفرنسي، دون أن يستطيع أحد محاكاتها. غير أن كوميديات مولير أعطت للمسرح لا في فرنسا وحدها، بل في كل مكان، حياة جديدة. لقد وضعت على الخشبة أشخاصاً ميزّتهم الكبرى، هي انسانيتهم. كانوا أشخاصاً يتخطون، بتعقيداتهم ونوازعهم النفسية، أشخاص «الامزجة» التي روجتها زمنا الكوميديات

الانكليـزيـة . وأنتشـرت لمدة طويلة «كوميدية العادات الاجتماعية» Comedy of Manners التي ، بعد أن تأثر الانكليز بموليير ، ساهم كتابهم في رواجهـا فأنعشـوا المسـرح في لنـدن مجدداً ، وأعـادوا للنـاس الاحساس بأن المسرح يكشف عن دواخل المجتمع ومواطن ضعفه أو فساده ، وبدلا من ان يحذروا المشاهد بجعله يحزن اويبكي على مصائر البشر حين تعصف بهم الخطايا «السبع» بتفرعاتها الاجتماعية التي لاتنتهي ، جعلوه يضحـك من ضعفه ازاء هذه الخطايا . وكانوا يرون أنهم انـما يصلحـون من شأن الانسـان ، اويعلمـونه ، بجعله يسخـر من الاخطـاء المركبة في عاداته ، ويهزأ من نزعاته الدائبة على النيل من انسانيته .

في هذه الاثنـاء كانت النيـوكـلاسيكية تتبلور طوال معظم القرن الثامن عشر ، قرن العقل والتنوير . وكان معنى ذلك عودة ، من نوع ما ، الى الكثير من مواضيع وأساليب الدرامة الاغريقية واللاتينية . او هكذا تصور الكتاب والشعراء الذين جعلوا يشعرون أن الحضارة الاوربية ، اذ تبنت اللغات القومية في خلق الانسان المستنير انما هي مدينة بذلك للفكر الكلاسيكي القديم ، وأن عليها أن تصقل لغاتها وتشحنها مجددا بمواصفات كلاسيكية وبدا لهم أن العديد من كتاب وشعراء النهضة ، على روعتهم ، بقوا على خشونة في اللغة والخيال يستطيعون الآن ان يتبينوها ـ فيعدلوا منها حيثما استطاعوا ، ولكن لا يستـوحـونهـا فيـما يكتبـون . وهكـذا كان أن «عُـدِّلت» «ونُقحت» مسرحيات شكسبير ، بل واعيدت كتابة الكثير من مسرحياته شعرا

مقفى! وفي فرنسا، كان كورني وراسين المثالين الأعظمين لكل من يريد الكتابة للمسرح، وفولتير نفسه انما كان استمراراً للتقليد النيوكلاسيكي الى أن تمرد الشعراء الانكليز في الحركة الرومانسية، وجاءت حركتهم، على طريقتها، وكأنها امتداد للثورة الفرنسية تأكيدا على كل ما تحوي الشخصية الانسانية في اعماقها من شوق وحلم وغليان. لقد كان في النيوكلاسيكية نزعة تعليمية، أو حكمية، أخذت مداها حتى طغت على النزعات اللاشعورية الأعمق، وكبتتها، فانطلقت هذه النزعات بالثورة الفرنسية انطلاقا جائحا كاسحا كان ربما ضروريا لتصحيح مسار النفس، فضلا عن مسار المجتمع.

والحركة الرومانسية في اواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر، عندما نتأمل فيها، نجدها ككل حركة ادبية حقيقية، تحوي في داخلها شقين: الواحد منهما ثورة، والآخر تراث. لقد نشأت الحركة بشكل صريح كثورة ضد مُثُل العقل والشكلانية العقلانية التي سادت الذوق حقبة طويلة. ففي الميثولوجية التي ابتكرها وليم بليك تتحرر «أجنحة الخيال من صقيع العقل» الذي فرضه عليها نيوتن وفولتير. وتكاثر الشعراء الذين جعلوا يرون في الخيال قدرة الانسان الحقيقية على التخطي، والاتجاه نحو تحقيق الكوامن الغافية في أعماقه.

ولكن الحركة الرومانسية حاولت في الوقت نفسه أن تؤسس لنفسها نسبا جليلا. «فهي لم تطمح الى ميراث شكسبير والنهضة

وحسب، بل زعمت أن اسلافها هم هوميروس، وكتاب المأساة الاغريق، والأنبياء، ودانتي، وميكيلانجلو، ورمبرانت، وبأختصار، كل ذلك الفن الذي وجد فيه شموخ الابعاد وغنائية النبرة.»

وهذا هو فكتور هوغو يعدد العمالقة الذين يبدو وكأنه يتوقع لنفسه مكانا بينهم:

«هوميروس، أيوب، ايسخلس، اشعيا، حزقيال، لقريطيوس، جوفينال، القديس يوحنا، القديس بولص، دانتي، رابليه، سرفانتيس، شكسبير.

«تلكم هي جمهرة عمالقة الروح الانسانية الثابتين. العبقرية سلالة وليس من سلالة غيرها. وكل من ينتمي اليها يلبس تاجا، بما في ذلك تاجا من الشوك...»

ولكن نظرة كهذه كانت تحوي الضد في ذاتها. يقول جورج ستاينر: «كيف كان باستطاعة الرومانسيين ادعاء النسب بالشعراء الاغريق، وفي الوقت نفسه يرفضون النيوكلاسيكية؟ فاذا الشاعر الرومانسي استوحى ايسخلس اوسوفوكليس، كيف كان يختلف في ذلك عن راسين، اوحتى فولتير؟ كيف كان بالامكان التوفيق بين المثال الشكسبيري والمثال الاغريقي القديم؟ كان الناقد والمسرحي الالماني لسينغ اول من طرح المشكلة واعطاها حلا كان له اثره العميق في كل النظريات اللاحقة حول الدرامة، وغدا في المنطوى من صورتنا المعاصرة لشكل الماضي.

«قال لسينغ (حوالي عام ١٧٦٠) ان النيوكلاسيكية ليست الكلاسيكية الجديدة بل الكلاسيكية الزائفة. فاصحابها انما تشبثوا بالحرف الميت الذي في الدرامة اليونانية، واخفقوا في الامساك بروحها الحقيقية. ورفض لسينغ الاعتقاد بأن في الامكان استعادة ميزات ايسخلس وسوفوكليس عن طريق التشبث بالمبادىء الشكلية التي وضعها ارسطو وهوراس. فعبقرية المأساة الاغريقية كامنة في مكان هو غير الوحدات الثلاث، والحبكات الميثولوجية، او حضور الكورس...»

وهكذا بضربة واحدة تحدى لسينغ الادعاءات التي سادت النظرية الشعرية، طوال مئتي سنة، قائلا ان النيوكلاسيكية ليست استمراراً للتراث الاغريقي، بل مسخ له فالمهم هو صلة العبقرية والروح التراجيدية بين الدرامة الاغريقية والاليزابيثية. وكان باسم ايسخلس وشكسبير ان اكد الرومانسيون فكرتهم عن الجلال والسمو The Sublime في الادب، ورأوا في النيوكلاسيكية ابتعادا عن كل من هذين الشاعرين.

وكان ذلك تمهيدا هائلا للحركات التي اخذت تتشكل وتتكامل طوال القرن التاسع عشر، ميسرة للانسان دروبا من الحرية في الخيال والادراك والقول، ربما لم تعرف مثلها فترة أخرى في تاريخ الحضارات. وكان همها جميعا ان تقترب اكثر فأكثر من حقيقة الانسان، من حقيقة مشكلاته، من قلب حيرته، من سرّه الذي عليه ان يبحث طويلا وباستمرار، وعصرا بعد عصر، لعله يضع يده عليه.

كانت الرواية في هذه الاثناء قد تكاملت كفن جديد غدا وسيلة جادة اخرى لاستقصاء هذه الحقيقة وهذا السر. وتحولت الرواية تدريجيا من النغمة التعليمية والحكمية التي كانت تعلو، ربما اكثر مما ينبغي في رواية القرن الثامن عشر، حيث يبدو الكاتب وكأنه يملك المفتاح لغوامض الانسان والطبيعة، الى فن اشد رهافة، وأشد مواربة، وأكثر اعترافا بأن الكاتب انما يستصحب القارىء في رحلة لايعرف طريقه فيها اكثر من زميله، ولكن لديه من المثابرة، وتحمل المعاناة، ما يمكنه من مساعدة القارىء في البحث، والكشف ـ وربما الوصول. ورغم أن قراء الرواية كانوا في ازدياد متسارع بانتشار التعليم وتكاثر المطابع في الاقطار الاوربية، غير أن ذلك لم يقلل من رواج المسرح نفسه، بل ربما زاد فيه، فلم يكن في الفن الواحد غنى عن الآخر، رغم كون الكلمة هي القاسم المشترك بينهما. فقد بقي العنصر البصري في ايجاد الصلة بين المرء وبين القضية المطروحة عاملا أساسيا في استئثار المسرح باهتمام الجمهور، ولا يمكن ان يعوّض.

وبقيت للمسرح تلك الصفة التي كانت لصيقة به منذ البداية، رغم تغير الأساليب والمضامين: صفة الايعاز الى الذهن بأنه يكتسب معرفة، او ادراكا، اونفاذاً، لكل ماله شأن في الانسان والمجتمع، وهي صفة تشتد اثرا كلما رافقتها القدرة على اثارة حس اللعب في المشاهد، وحس المتعة، مع حس المشاركة. واذا تذكرنا ميل الانسان الى الملل، كان لابد للمسرح أن يتجنب السقوط في

تلك الخطيئـة المـاحقـة. كان عليـه أن يتجدد باستمرار، وان يكون دائما مثيرا للذهن والعين معا.

وبـدايـات مسـرح الحـداثـة كانت في الـربـع الاخير من القرن المـاضي، حين جعلت الـدرامـة الجـديـدة تعمـل على صعيـدين متـلازمين كالمحورين الاحداثيين: فمن ناحية، كان هناك الاهتمام الكـاسـح في الثـمانينـات والتسعينات بكل ما هو إشكالي ومعاصر. ومن ناحيـة اخـرى، كان هناك الاستقصاء الدائب لامكانيات النثر كلغـة دراميـة عوضـا عن الشعر. أي كان هناك محور المادة والثيمة، ومحـور الشكـل واللغـة، وكـلا الأمـرين يشـير الى هنريك ابسن. فيقول الناقد كينيث ميوار: «كان أهـم ما حدث في تاريخ الدرامة هو انصـراف ابسن عن الشعـر بعد فراغه من «بيرغينت»، لكي يكتب مسرحيات نثرية حول المشكلات المعاصرة.»

ويلخص ما حدث عنــدئــذ الاستــاذان جون فليتشـر وجيمـز مكفارلن في دراسة لهما عن مسرح الحداثة، كما يلي:

«لمـا كانت انجـازة ابسن مزدوجـة في طبيعتها، فانها استبقت بل قررت النمـو المزدوج للدرامة الاوربية في الجيل الحداثي اللاحق، فمن ناحيّة كان هناك ما اسماه (بريخت) بالمحاولات العظيمة اعطاء مشكلات العصر تركيباً مسرحيا، ويندرج في هذه الفئة الى جانب ابسن مسـرحيـون من امثال غوركي، وهاويتمان، وشو، وفديكند، وأونيـل. وفي هذا السيـاق، ومهـما تكن المادة التي يتبناها «التركيب المسـرحي» فأن الالتـزام الاكـبر كان بالحقيقـة، بحقيقـة موضوعية

قائمة في التداخلات الشخصية يجب ان يتبينها الكاتب دونما خوف، ويعلنها بشجاعة. وهكذا فان العناصر الاساسية لديهم للروح الحديثة كانت ان يرى الكاتب رؤية واضحة، وان يحدد المشكلات، وان يتخلص من التقاليد الموروثة، وان يعلن الحقيقة على طريقته الخاصة مهما تكن مزاجية، ومهما تكن الحقيقة المعلنة غير متوقعة ويصعب جرعها. هذا الخط الذي يمكن وصفه بانه كشفي، واعلاني، وتعبيري، وساخر احيانا، وعبثي احيانا اخرى، تنتظم فيه الدرامة الالمانية المتأخرة، واعمال برنادشو في انكلترا، وكتاب اللامعقول الاوائل في فرنسا، واعمال المستقبليين الايطاليين والروس، والدرامة (التعبيرية) بوجه عام، والكثير من الدرامة الداداثية والسريالية، وعناصر معينة في مسرحيات بريخت. وتتكامل معها اعمال تتجه اكثر منها نحو الامور البنيوية، والتقنية، واللغوية، هي اعمال اولئك المسرحيين الذين اعتبروا الجوهر من فنهم كل ما هو موارب، وضمني، وشارد، ومكتوم، ورمزي، من امثال ما يترلنك، هوفمنستال، تشيخوف، ييتس، لوركا.»

ومن جديد جعلنا نرى ان الفكرتين القديمتين، اللتين لعبتا دورهما النفسي الخطير في تاريخ المسرح كله، منفصلتين او مندمجتين، تعودان الى الظهور بصيغ جديدة. وهما كما يذكر القارىء: «العالم مسرح» و«الحياة حلم».

وكان بريخت من أهم الذين عادوا بنا الى كون العالم مسرحا، عن طريق جديد كل الجدة. لقد اعتمدت الدرامة دائما وهم

المشـاهـد بأنـه يسـترق السمع . فاذا ارتفعت الستارة كان ارتفاعها اشبه بجدار رابع قد سقط دون علم من الشخصيات وبات هو يرى ويسمع كل شيء دونما عائق . هذا الوهم بواقعية الدرامة، التي يرمز اليها بقاعة مظلمة صامتة ازاء مسرح شديد الضوء والحركة، حاول الغاءه بريخت.

لقـد فصـل بين الجمهـور وبـين الممثلين نفسيـا، ورفض فكـرة التـوحـد بين المشـاهـد والشخصيـة أمـلاً في أن يرى المتفـرج قضية تعرض عليه عرضا موضوعيا يكون هو فيها حكما منفصلا «مغتربا» ومحـايـدا . وقـد كان غرضـه في ذلك تعليميا وسياسيا : العالم مسرح يجب ان تستطيـع أنت أن تقـرر فيـه مصـائر الممثلين، لأنك ستبقى ازاءه، لا منفعـلا، بل فاعـلا . وهـذا التجـديـد الفـذ فتح الطريق للكثير مما هو حيوي في المسرح المعاصر ـ كما في أعمال بيكيت، حيث يمثـل الممثلون، عن وعي، وهم يكـادون يخاطبون من في القاعة . ففي «انتظار غودو» يعلق البطلان تعليقا فكها على فراغ القاعة من المشاهدين، فيكونان بذلك شخصيتين وممثلين، في آن معا .

أما الموتيف القائل بأن «الحياة حلم» فقد عاد الى الظهور بشكل تتمثـل فيـه احدى السمات الكبرى للمسرح الحداثي . «ففي المركز من مسرحيات بيرانديلو، نجد تداخل العلاقات المبهم بين الخيالي والحقيقي، وهـو بدوره مستقى من مسرحية ستريندبيرغ «المسرحية الحلم» (١٩٠١)، وهي عمـل عميق وثـوري في اصـالتـه وهـذه بدورهـا تؤدي الى واحـدة من اروع المسـرحيـات التي ظهـرت في

الحداثة الجديدة بعد ١٩٥٠ ـ مسرحية آرثر آداموف «الأستاذ تاران» (١٩٥١). وخلاصتها ان استاذاً مشهورا يجد نفسه متهما

بعدد متزايد من التهم الخطيرة، بدءاً بأنه لايبدي مجاملة لزملائه وتلاميذه، واستمرارا الى أنه سرق كتابات استاذ آخر، وأخيراً الى أنه اقترف كشفا بذيئا عن عضوه. وفي اثناء المسرحية يستحيل علينا ان نعلم بالضبط هل أن الاستاذ ضحية حملة تشهير وتشويه مدبرة، أم أنه فعلاً اقترف ما هو متهم به. وعندما يخبرونه بمحتويات رسالة نائب رئيس الجامعة التي تحدد اسباب عدم دعوته الى التدريس مرة أخرى، نرى الاستاذ تاران وهو يبدأ بخلع ثيابه ببطء والستارة تسدل. وعندها لانعرف، نحن المتفرجين، هل هو يحاول الانسجام مع الكابوس، أو تأييد صحته! وقوة هذا العمل تصدر عن حقيقة أن الابهام فيه تام ومطلق: هل أن هيبة الاستاذ تاران قناع يخفي وراءه جنونه بالعظمة وسلوكه المنحرف؟ أم أن الأمر كله مجرد حلم مزعج؟ اين الحقيقة واين الوهم؟ هذه اسئلة تبرع الحداثة في طرحها، ناسفة بها تصنيفاتنا وهادمة ثقتنا بالاشياء المألوفة. خذ مثلا شقة يسكنها أحدهم من الطبقة الوسطى: قد نظن أنها مكان أمين هادىء، الى ان يملأها ايونيسكو في «أميده» Amedee بجثة تكبر وتكبر، وتغطي السجادة بحبات القطر! او يجعلها هارولد بنتر، في «الغرفة» The Room مشهدا لقتل مراسيمي رهيب خليق بايسخلس. الحياة والفن يتداخلان ويندمجان..» (جون فليتشر وجيمز مكفارلن).

الحياة والفن يتداخلان ويندمجان، وتطغى عليهما صفة الحلم. اوبالاحرى صفة الكابوس. فالكابوس في الواقع هو الذي يستأثر بالحلم في معظم أدب الحداثة، مسرحا كان اورواية، واذا كانت صحيحة عبارة شوبنهاورمن ان «الدرامة أكمل انعكاس للوجود الانساني»، فأن الاهتمام بالحلم / الكابوس عند كتاب الدرامة الحديثة مليء بادانة العصر. وانطونان آرتو، في «مسرح القسوة» كان يقول شيئا من ذلك القبيل: انه يرفع الفاصل بين الخشبة والقاعة، ويخلط المشاهدين بالممثلين، ليخلق الوهم بأن العالم الحقيقي انما هو داخل بناية المسرح ـ بل انه العالم الوحيد الذي يعرفه الانسان من الداخل ـ ويتقصد اقحام المشاهد جسديا في اطار الحلم / الكابوس، بكل ما يرافق ذلك من رعب. وهوبذلك يحاول ان يعيد النفاذ الى المقولتين القديمتين: العالم مسرح، والحياة حلم. ان المشاهد يذهب الى مدرسة تلخص له الامثولات والعبر، وليتعلم عندئذ ما يشاء.

المسرح مدرسة الشعب ـ نعم. ولكن ما الذي لدى المسرحيين أن يعلمونا اياه بالضبط؟

هذا هو السؤال الحقيقي الذي طرحه ضمنا كل عصر. بوسعنا ان نذهب الى كتب الدين، وكتب السير، وكتب السياسة وكتب العلم وكتب علم النفس ـ الى آخر القائمة الطويلة لمصادر المعرفة التي يمكن ان ينهل منها الشعب. ما الذي يقدمه المسرح ولا تستطيع الكتب ان تقدمه؟ ولماذا هذا الخروج المراسيمي في الليالي

من الـدار، حيث الـراحة، والتلفزيون ووسائل التسلية كلها، الى مكان يسمي نفسه مسرحاً نخالط فيه جماهير من الناس لا نعرفهم، لرؤ يـة ممثلين يتحـاورون ويتحـركـون ضمن نطاق خمسين او ستين متراً مربعـا، ونـزعم لانفسنـا اننـا برؤ يتهم وسـماعهم نرى ونسمع العالم، اوعلى الاقل جزءا منه، على نحو لاتيسره لنا وسائل المعرفة - ولا وسائل التسلية - الاخرى؟

هنـا السـر. وهنـا السحر. وكلاهما لا بد لهما من اناس يكتبون، ويخـرجـون، ويمثلون، ويعـرفون كيف يتعاملون مع السر، وكيف يُطلقون الرقى: فهي ترفع الحجب عن الفتنة التي يبدو اننا في بحث دائم عنهـا، ومـا تكـاد تتبـدى لنا حتى نقع في دائرتها. هل نريد ان نتعلم ام نريـد ان نُفتن؟ ام اننـا نريـد ان ننقـل الى القلب من نوازع الشـر والخـير، ونـوازع الخطـايا كلها، ونجرب كيف يتمزق الانسان بينها جميعا؟ انتعلم، أم نحلم، ام نضاعف طاقة الحياة في شراييننا، أم كلهـا معـا؟ امـزيـدا من الـواقع نطلب، ام مزيدا من الحلم؟ وهل نخلص من الـواقـع والحلـم لنقـع راضين مستسلمين، في شراك من كوابيس الآخـرين؟ ام لعلهـا كـوابيسنـا نحن؟ كيف تكـون الحيـاة مكثفـة، حلوة ومـرة، ولا هبـة ومنعشة، وجارحة وشافية ان لم نفعل ذلك كله؟

هذا هو المسرح اذن. ولنحسن التعامل معه. ومهما يكن الثمن، فأنه ليس كبيراً اذا كان له ان يغدو لنا وسيلة للمزيد من المعرفة، مع مزيـد من الحيـاة، ولا سيما اذا استطاع في خاتمة المطاف ان يقول لنا

انه الوسيلة التي صنعتها اجيال من عباقرة الرؤ يا، لوضعنا في قلب الوجود الانساني، مع كل معضلاته وكل احلامه.

# جدليـــة المأســاة

# في «الحـــو الرياحي»*

* مسرحية شعرية لعبد الرزاق عبدالواحد.

ضمن المآسي الكبرى، كمأساة الحسين، تقع انواع شتى من مآسي الانسان: في جو القيظ، والعطش، والقسوة، والقتل الجماعي، وحز الرؤوس، هناك مأساة الجنون البشري، ومأساة الخيانة، ومأساة القتل المجاني - وكذلك مأساة المروءة والفضيلة. نحن في عالم فقد العقل، والضمير، من ناحية، وعالم ما زال يؤمن بعقل الانسان وضميره، من ناحية اخرى. من ناحية: إطاعة الاوامر، العمى النفسي، والحقد الشرير الماحق. ومن ناحية اخرى: المنطق، كرامة الانسان، والتشبث بالحق. وفي مقابلة الخير بالشر، يزداد حسُّنا بالفجيعة، وباللاجدوى. كيف يمكن للحياة ان تكون هكذا؟ الحسين واهله ضحايا، والآخرون جلادون. ولكن اليس من معنى آخر ينقذ هذه الحلكة القاتلة، يستخرج منها بصيصا من امل في جدوى الانسان؟

الحسين اكبر من الحياة. ولعله، لكبره وعلوّه، خارج الدائرة التي يمكن للمرء ضمنها ان يتوحد مع البطل، رغم تطلعه اليه.

ولـذا يكـون التعبـير الفني قاصـرا عن مداه الفـاعـل، غير ان المأساة تغدو قابلة للتعبير فنيا، عندما يكون فيها من يمكن ان نوحد انفسنا معه. ومن هنا اهمية الحر. وكذلك اهمية الشمر. كلاهما يقع ضمن القياس الانسـاني الـذي تستطيـع ان ندركـه: نستشبهـه أو نرتعب منه. الحر، هنا، اذ يضع نفسه بين ما يتطلبه الواقع والظرف المفـروض عليـه، وبـين ما يتطلبـه الحس بالحق والتـوحد مع ما هو انســاني، هو في وضــع مأســاوي صرف. فهـو مجابـه بالخيـار بين انسـانيتـه، وبـين انسجامه مع ظرفه وواقعه، وهو يعلم انه باختياره انسانيته ووضع نفسه بجانب الضعيف، يجابه الموت المحقق، ومع ذلك يختار تحقيق انسانيته بمعانقته الموت.

تحت امـرة الحـر بن يزيـد الـريـاحي الف فارس يمنع بهم عودة الحسـين واهله الى المـدينـة، بعـد ان استجاب الحسين لدعوة اهل الكـوفة الذين استقدموه الى العراق لمبايعته، ويكرههم الحر بهؤلاء الفـرسـان على التقدم في اتجاه الكمين الذي سيذبحون فيه: والحر في البدء غريب على الصراع بين الحسين ويزيد - او الحسين وعبيد الله بن زيـاد. ففي الاشـارات القليلة التي لدينـا عن هذا الفـارس الفـذ، يبـدو اشبـه برجـل مستقـل يرفض ان يكـون مذعنا او تابعا لاحـد. وهـو مسيحي، لاتعنيـه مسألـة البيعـة والخلافة. انه رجل وضـع نفسـه خارج الصراعات السياسية. واذا تحرك، ووجد نفسه في وضع تتناقض فيه الادعاءات والالتزامات، فانه لن يناصر الا ما يمليـه عليـه عقله انـه الحق. انـه اقـرب النـاس الى الغـريب،

اللامنتمي ، الذي يستدرج الى قضية يكون فيها اول الامر محايدا ، لايهمه اي من الطرفين فيها ، ولن يقلقه من يكون الغانم فيها . ولكنه فارس ، بأجمل معاني الفروسية العربية . انه ، اذا اكتشف فجأة انه اقحم في التزام يناقض حسه بالعدالة رفض هذا الالتزام :

فهو لن يلتزم الا حسه هو، ضميره هو، وسيرفع السيف حينئذ في وجه من يناقض هذا الحس وهذا الضمير.

ولذا ، فان الحر حالما يدرك انه مطالب من انسانيته بالعدالة ، وذلك بمناصرة الحسين الذي اوكل اليه اسقاطه في الكمين ، يجمد لحظة في تلك المنطقة الزلقة الرهيبة بين ان يستمر فيما هو فيه ، وهو الاسهل ، وبين ان ينقلب على ما هو فيه ، وهو الاصعب . لحظة «الانقلاب» هذه هي اللحظة التي تعطي هذه المسرحية معانيها الاساسية :

انها لحظة الصمت :
فلتختصر كلماتكُ انفسها ـ
تراجع؟
ام تقتل الآن .

وهي اللحظة التي ستستمر عبر التساؤل والبحث في اعماق الذات وامتحان المروءة ، وهي التي ستنتهي الى حسم يقرر بطولة الرياحي ، ويقرر ايضا مصرعه في آن معا .

على نقيض الحر الرياحي يجيء الشمر بن ذي الجوشن : انه

يمثل تلك الناحية المظلمة من النفس التي يكون الشر وحده مبرر بقـائهـا . وهي باقية ما دام ثمة نقاء يجب تدميره في هذه الارض . هذه الحلكـة المكثفـة من نزعـة بشرية تمتص نسغها من الشيطان الكـامن في اعمـاق الانسـان ، يجب ان نراهـا هنـا دون الاعتماد بالضرورة على الصورة التقليدية التي تفننت اجيال من البكاة على الحسين في تسويدها . وقد استطاع الشاعران يرفع شخصيته هذه الى مرتبـة الشـريـر التـراجيـدي الذي نلقاه في الدرامة الاليزابيثية مثـلا : انـه ضرب من مكبث آخـر ، لان اقـدامـه على الجـريمـة الوحشية لايخلو من طموح شخصي ، وهو في الوقت نفسه لا يخلو من خيال يقظ يُبقي على حسه برعب ما اقترف . وهنا تكمن قيمته الانسـانيـة . لان الشـرير اذا كان شيطانا صرفا وحسب ، فانه يفقد اثره المأساوي في انفسنا ، بالضبط كما يفقد الخيِّر الذي هو ملاك صرف اثـره الـدرامي فينـا . فهـو ليس مجـرد امثـولة مسطحة : انه انسـان حقيقي يهـدد الحيـاة كل يوم ، وينكفىء على ذاتـه ممـزقا بضميـره ـ غيـر ان تدميره للقيم التي نعيش بها ومن اجلها متواصل مستمر ـ منذ الحسين الى يومنا هذا .

الشمـر ، من ناحيـة ، لايخـاف ـ بالمعنى البشـري المألـوف ـ بالضبط كما كان مكبث لايخاف ، وقد كانت جرأته يوماً مضرب المثل :

ضع قبلي الموت أفعى لها ألف رأس

اقاتلها الآن

جيشا بِعَدِّ الحصى

اتقحمه.

ولكن واقــع الامــر هو ان الخــوف بالـذات هو الـذي ينهشه من الداخل، ذلك الخوف العميق، الخوف الضميري:

أن تقاتل شيئا تراه

شيئا تجرؤ يا مالك ان تضربه

ان ترهبه ـ

لكن،

ان تصبح تضحي، تمسي

منهوبا

مأخوذا

بعيون دون محاجر

اصوات اغلق اذني فتصرخ

من داخل جمجمتي...

وهذي الكفُّ

هذي الاصبع البيضاء يا مالك...

الــرعب النفسي، الـداخلي، يتجسـد في هلوسـات لا يـستطيـع الخـلاص منهـا، وهـو ليس رعب الندم: انه العقاب الذي يحس بانـه ينـزل به في ساعـات يقظته، وعليه ان يتقبله كل يوم مجددا، لانه كل يوم يتفجر حقدا على ذلك النقاء الذي لايستطيع عليه صبرا:

قلت (للحسين)
انك عبء من الطهر
تكرهك الارض
اذ تفضحها .
انما محنتي بك اضعاف محنتك بي :
انا من شاء لي سوء حظي
ان أبتلى بازالة كل المرؤة
عن كاهل الارض . . .

وعليه ان يتذكر كل يوم خوفه وهو يجابه ضحيته التي لا يخاف الاها، ويشيح بوجهه ليضرب بالسيف، لان الخوف قد سكنه ولن يفارقه :

اشحت بوجهي عن وجهه
وبكلتا يدي شددت على السيف .
كان خوفي يكبر . . يكبر
حتى غدا ضعف حجم توجعه ،
فتمكنت ـ
انهيت الآمه
واحتفظت بخوفي يكبر من يومها ،
ثم رافقني راسه ،
رافقتني عيون الصغار واصواتهم
وشعور النساء واصواتهن ،

الصراخ والعويل . . .

ليس الشمر، في هذه المسرحية ، مجرد قاتل اتت يداه جريمة من ابشع جرائم التاريخ ، وكان له ان يتوقع من سينتقم منه أو لا ينتقم ـ انه في حدود الزمن المتاح له ذلك الطاغية الذي ، بعد ان اوغل في الجريمة ، لا يستطيع ذهنه الكف عنها ، وينتهي به طغيانه الى ذلك الجحيم الحقيقي الذي سيرى نفسه معذبا فيه ابدا وهو في هذه الارض : جحيم الوحدة في حياته ـ حيث تتقطع اسباب الصلة بينه وبين الآخرين ، حيث يبقى الرعب في الداخل تجربة متجددة لاتنهيها الجريمة ، ولا ياخذ منها مر الزمن . ومهما يكن محاطا بالذين يزينون له مصارع الآخرين انتصارا ، فانه سيبقى يردد :

تعالي املأى وحدتي يا عيون الذين
تمرغتُ في دمهم
يا شخير حناجرهم
يا بكاء الصغار
ويا صرخات الثكالى
بددي وحشة الصمت حولي
فاني وحيد ، وحيد ، وحيد ،

انه مهزوم في انتصاره ، كما كان الحر على النقيض بالضبط ، منتصرا بهزيمته .

لقد استخلص الشاعر عبدالرزاق عبد الواحد من قضية تاريخية

كبرى بعضاً من اشكالاتها النفسية الباقية في كل عصر: انه يرى المأساة في ان الضمير يحد وبالمرء الى ذرى من البطولة تلهب فينا جذوة الامل في ان العدالة مهما تنتهك سيكون لها من هو مستعد للتضحية بحياته من اجلها. ولكن هذا الموت محتوم ولا مرد له، اذ ان ثمة خوفا ينهش قلوبا تدفع اصحابها الى قتل العدالة نفسها كل يوم. هذه هي الجدلية التراجيدية في مسرحية «الحر الرياحي» وهي منسوجة، نسجا مع خيوط التجربة الانسانية والحدث التاريخي.

ومن الطبيعي جدا ان قطع رأس الحسين يذكر الشاعر بقطع رأس يحيى المعمدان. ويراه عبر جرائم التاريخ وتوالي الجلادين فيه ما زال يبحث عن رأسه بين البشر ـ ولكن الجثث مرمية في كل مكان. لان الشمر قائم في كل مكان، مُصْلَتَ السيف، مصرا على ازالة كل المرؤة عن كاهل الارض، لئلا يدمره خوفه. واذا هو يتحطم، ولكنه لاينتهي. وفي خضم هذا الخوف العصابي المدمر في عصرنا الراهن كما في العصور السالفة، يقول المعمدان اخيرا لدليله:

احيانا يا ولدي
اسأل نفسي:
ما جدوى ان تبحث عن رأسك يا يحيى؟
كل عام يمر
يزيد يقيني بأني اذا عاد راسي الي عنقي

فسافقده بين يوم وليلة

الدليل: من سيجرأ يا سيدي؟

المعمدان: الزمان

الزمان سريع هنا يا بني

يومها

كل شيء هنا كان ياتي بطيئا

لكي يصل الموت يحتاج وقتا

لكي يصل الخوف ذروته حد أن يستوي قاتلا

كان يحتاج وقتا،

ولكن

تغيرت الآن الامور:

يأتي الفرح ويمضي في طرفة عين

ياتي الحزن ويمضي في طرفة عين -

اما الخوف

فانه لحظة يبتدي يكون قاتلا.

فما جدوى استعادة المعمدان رأسه، وضرب العنق الآن اسرع مما كان فيما مضى، والفرح والحزن اللذان يتعلق المرء بالحياة من اجلهما ليسا الآن باكثر من لحظة خاطفة؟

هذا كله، بالطبع، جزء من جدلية المأساة نفسها - حيث المرء مجابه بوضع بشري عليه ان يطلب فيه الفرح والحزن ولو لطرفة عين، قبل ان تهوي المقصلة مرة اخرى. ولذا فان المعمدان

يتساءل عن الجدوى، ولكنه يستمر في البحث عن رأسه.
والخوف ـ الذي هو هنا خوف الجلاد، لا خوف الضحية ـ احتمال قائم ابدا، واصبعه دوما على الزناد.

هذا الخوف الماحق يتخلله في هذه المسرحية حس طاغ ابدع الشاعر في ملء الاجواء به: حس العطش. لقد منع الشمر واصحابه الماء عن الحسين واهله ـ واذ فتك بهم وهم عطاش يطلبون الماء، فقد قتل الماء. لقد قتل الفرات.

(ومكبث، اذ قتل الملك دنكَن وهو نائم، سمع صوتا يصيح به: مكبث قد قتل النوم! مكبث لن ينام بعد اليوم!»).

فالشاعر يضعنا في موضع ذلك الشيخ الظمآن الذي جاء يطلب الماء عند الشمر، فلما عرف بفعلته، امتنعت شفتاه عن قبول الماء. اننا نحيا عقابيل الجريمة التي فرضت عطشا ابديا على كل ذي ضمير.

يخيل الي ان الشاعر في تصديه لشخصية الشمر، بعد ان جعلتها اجيال من الحسينيات في العراق شيئا اسود اكتنز بالحقد والقسوة والوحشية، وتخيلتها هذه الاجيال وقد أنزل بها في العالم الآخر انواع مذهلة من العقاب الالهي الفظيع والمهين، لم يجد من السهل ان يستعيد للشمر ذلك الوجه الانساني الذي لابد منه اذا اراد له ان يحقق عملا تراجيديا يحمل معنى جدليا لا يدفع المشاهد الى التأمل فحسب، بل الى الرهبة والشفقة ايضاً. وكان للشاعر ذلك عندما استطاع تقديم الشمر في اربع صيغ متزامنة:

فهناك الشمر الحقيقي ، وهناك هاجسه ، وهناك صوته ، وهناك اخيرا حضوره المعاصر. هذه الصيغ التي تتباعد وتتقارب ، تتنامى وتتحد ، لا يمكن ان توجد على المسرح الا اذا تخيلناه مسرحا مطلقا ، لا مكان محددا له الا في الذهن . ومن هنا كانت المسرحية عملا يكاد يستحيل تجسيده على خشبة . انها مسرحية اصوات منذ البداية . حتى الحر الرياحي نجده في صيغتين اثنتين على الاقل ـ هو وصوته . والمعمدان ـ وهو الشخص الثالث المهم في المسرحية ـ صوت فقط ، لأن رأسا بلا جسم قد نتصوره ، مجسدا وناطقا ، ولكننا لانستطيع الا باقصى الصعوبة ان نتصور جسما هائما بلا رأس ، وهو ينطق . وقد اقترن هذا كله بانعدام الفعل : فنحن هنا اما قبل وقوع الحدث ، او بعده . وما من مجابهة ، الا بالتذكر ، لان المسرحية لا تستعيد الفعل التاريخي ، بل تنتزع عنه معناه ، فتكون المجابهة الوحيدة هي بين الحر وضميره ، بين الشمر وضميره . وهذه المجابهة هي النابض الحقيقي الذي تتحرك به المسرحية ، ويتوثب به شعرها .

لعل الطريقة الوحيدة لتمثيل هذا الضرب من المجابهة ، التي هي مجابهة اصوات واخيلة ، هي الطريقة السينمائية ، حيث يمكن تقطيع الصور وتركيبها (منتجتها) وتركيب الاصوات وخلق الاخيلة ، التي تتقدم وتتراجع ، تهدر وتستكين : فالمسرحية هنا هي سيناريو ، واذا قرئت كذلك ، بانت تصاعداتها الدرامية وهي تتحقق في اعماق النفس بين طبقات الشخصية المتصارعة مع

ذاتهـا، فتـرفعهـا الى الرضا المطلق، كما في الحر، وتمزقها لكي يعاد تمزيقها من جديد، كما في الشمر.

وما يجعل هذا كله ممكنا هو اللغة، المائجة، الخافقة في شعر عبدالرزاق عبدالواحد وحركية الصور الراعبة التي تملأه. انه شاعر غضب وشفقـة، وكلمـات اشخـاصـه تنبـع كلهـا من هذا الحس المتـوتـر ابـدا بالغضب والشفقـة. وحتى التحدي الأخير في نهاية المسرحية، حيث يضع الشاعر نفسه على جانب المؤمن بانتصار الانسـان وهـو يتحـدى الشمـر «بقطـع رؤوس النخـل كلهـا في العراق»، تملأه شفقة الشاعر التي يضعها على لسان المعمدان، وهو يلتقط رأسا له لكيما يصيح:

«ادركت يا يحيى اذن بداية الطوفان».

ونبقى ونحن في قبضـة المأسـاة في تسـاؤل: هل سيكـون ذلـك طوفانا لغسل آثام البشر، ام طوفانا لاهلاكهم على ما اقترفوه من آثام؟

١٩٨٢

# الكتابة

# والوجود الانساني

هواجس في عالم كله اسرار

حوار مع المؤلف أجراه ماجد السامرائي

ماجد السامرائي :

اذا كان من حق «مؤ رخ الأدب» ان يكـون حياديا وهو يتحدث عن قضية من قضايا الابـداع ، فأن المبدع منحاز أصلا الى فنّه . وعلى هذا فان موقفنا منه ينبغي ان يكون محاولة اكتشاف ، اكثر منه بحثا عن مقتربات نظرية لعمله .

فالمبـدع يتحـدث ، حين يتحـدث ، انطـلاقا من تجربته ، وكل فكرة يطرحها ، وكل رأي يقول به انما هو عملية تأمل في كتابته ، وما يتولّد عن هذا التأمـل من وجهـات نظر ومفهومات . اي انه يقول ما يقوله انطـلاقـا مما هو عليه ، كذات مبدعة ، مغايرة ـ بالضرورة ـ لغيرها ، بحـكـم ما لها من آفــاق رحبـة هي مجالي المبـــدع ، كما هي مجالي الابداع . فهو وان كان يكتب بين الكاتبين ، ويتكلم بين المتكلمين ، فانّه في الحالتين ـ الكتابة والقول ـ يعلن عن تميّزه ، ويؤكد خصوصيته .

ومن هنا فان الحديث عن المبدع ، او معه يعلن عن أشياء كثيرة :

ـ ان الكتابة الابداعية ليست «قيمة مجرّدة» . .

ـ وان الكتابة الابداعية تؤكد نفسها في التاريخ، ولا تقع خارجه . .
ـ والكتابة الابداعية الحقيقية هي اسلوب حياة، وطريق وجود . .
من هنا لم تعد للأشياء تلك النهايات المحدّدة عند المبدع الأصيل . .
وهذا ما يمكن قوله، وبالثقة كلها، عن الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا . . .

فهو كفلسطيني، يكتسب من فلسطينيته عمق الانتماء الى الأرض والتاريخ، حتى لتصبح الذاكرة ـ ذاكرته هو ـ جذرا يمتد عميقا في الأرض والتاريخ، مجابها النفي والاجتثاث. ولعل هذه هي المدلولات الأكثر وضوحا في كتاباته . .

ومحاورة الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا هي محاورة لعالم خصب، وتعميق لاكتشافاتنا آفاق هذا العالم. فالأسئلة حين تطرح عليه انما تستنير بتاريخ من الابداع. تاريخ له حقائقه الكثيرة التي تتجاوز «الدلالة الاسمية» لها لتكون «أثرا» يرسم «أفقا» من آفاق الابداع في هذا العصر.

هذا «الافق الابداعي» يطرح حقيقته، كما يطرح جوانب من اشكالية الثقافة العربية الراهنة. وهي اشكالية معقدة، تتداخل عناصرها وتتفرع.

فعلى أي نحو تتمثل هذه «الاشكالية» لجبرا؟

يجيب جبرا ابراهيم جبرا:

ـ هذه الاشكالية تتمثل في ان للمثقف العربي شعورا او وعيا بحاجات ذهنية جديدة تنهال عليه من عصره، ولكنه يعجز عن

اعطـائهـا التعبـير اللغـوي الحقيقي والنـافذ، لعدم تيسر المصطلح الذي هو في بحث عنه وفي حيرة تجاهه.

ولأن الزمن العربي المبتلى بالفواجع المتلاحقة لايمكن ان يبقى ساكنـا في خضم من أزمـان اخـرى تحيـط به، وتكـاد تكـون مدوّمة حولــه، ولأن على هذا الـزمن ان يجد وسيلة للتنـاغم مع الازمـان الاخـرى كي يقي نفســه مغبة السقوط والانكسار، فان المثقف يجد تنـاقضـا حادا ومـؤلما بينه كجزء من زمنه، وبين الازمان التي تفرض عليـه حركـة لا يستطيع ان يواكبها. وهنا السر في هذا الاشكال.. فهل يكون الحل في الرفض والرضا بالسقوط كضرب من الاستسلام لقـــدر لايمكن اخـــتراقـه، ام يكـون الحـل في ايجـاد القـدرة على استيعاب الايقاعات الاخرى بشكل من الاشكال؟

* انت واجهت هذه الاشكالية في زمن مبكـر من طرحهـا على واقع الثقافة العربية...

- واجهت هذا الاشكـــال، اولا، كأمـر صادم، محيّر، يكـاد يبعث على اليأس من القدرة على معالجته. ثم كانت المحاولة لفهم هذا الاشكال والنفاذ الى حقيقة عناصره، أملا في ايجاد الحل الذي ينهيه ويمهـد لفهم القضـايا الانسانية الاكبر التي لابدّ ان يستدرجها مثل هذا الحل..

لم يكن هذا السياق سياقا انسيابيا يعتمد التوالي، بل كان ضربا من جدليـة مستمـرة في طرح الموضوعة ونقيضها، والمطالبة بالدمج

بينهما والخروج بموضوعة لاحقة . .

هذه التجربة الجدلية كان عليها ان تكون حيّة في الذهن والوعي معا، لكي لاتجمد عند طرح نهائي . واغلب الظن ان المثقف عندما يبلغ ذلك الطرح (لموضوعة ما) الذي يقف عنده كأمر نهائي يخضع للاشكال عوضا عن مجابهته، ويعود راضيا الى البدايات التي كان المفروض به ان يكون قد انطلق منها واستنفدها .

* مثلا؟

ـ انظر الى «الشعر الجديد» وعودة بعض الشعراء اليوم الى الاشكال التي تجاوزتها هذه التجربة بتمردها عليها قبل اكثر من ثلاثين سنة . والشعر مجرد مثل واحد، لأننا نراه بين ايدينا في صيغ صريحة تنشر كل يوم . اما القضايا الثقافية والفكرية التي يصعب تبينها بهذا الوضوح فهي كثيرة جدا، وتمثل لدى الذين يرضون بالعودة الى البدايات اعترافهم بالنكوص امام الاشكال الثقافي الكبير .

* أنت شخصيا بدأت اول ما بدأت، بالاهتمام بحل هذا الاشكال عن طريق الدراسة والنقد . . ثم، وفي السنوات الاخيرة (منذ اكثر من عشر سنوات) تضاءل هذا الاهتمام

**منك لينصب كلياً في حقل الابداع الروائي. فهل وجدت انك قلت في النقد والدراسة ما أردت ان تقوله، ثم توجهت الى الابداع لتقوله من خلاله؟**

ـ انا حتما لم اقل في النقد او الدراسة الا الجزء القليل مما اردت ان اقوله، ومما تماثل في ذهني، رأيا أو موقفا. ولكن كانت قضية الابداع، منذ اول نشأتي، تلح عليّ بحيث تستأثر بجزء كبير من همي وتفكيري، ولا تتيح لي الهدوء النفسي الضروري لمتابعة مالدي من رأي بشكل نقدي او دراسي.

اذكر أنني ايام دراستي الجامعية كنت اكتب بحثا كل اسبوع للاستاذ المشرف في موضوع ادبي يقترحه علي. وكان في كل مرة تقريبا يدهش لبعض ما أقوله.. لبعض ما أكتب من رأي.. لأنني لم اكتف باعادة ما قاله النقاد الذين اعتمدتهم في كتابة ذلك البحث.. وكان يسمي هذه الناحية من كتاباتي اودراساتي الاسبوعية هذه بـ «الناحية الجبروية» ـ نسبة الى اسمي ـ الى ان ادرك بعض ما كنت اعانيه من معالجة للاشكال الثقافي الذي وعيته منذ تلك الايام، كطالب عربي يدرس الثقافة الانكليزية في جامعة اجنبية كبيرة (كيمبردج) تعج بالمواقف الدينامية تجاه قضايا العصر.

فيما بعد وجدت ان الابداع هو الذي سيحسم الامر بالنسبة لي، وليس مجرد التأكيد على الرأي، على خطورة ذلك. ولربما وضعت

انت اصبعك، في سؤالك هذا، على كنه تجربتي الأدبية التي مرّ عليها الآن اكثر من اربعين عاما.

هذا التراوح الحار، العطش، المتطلع، المبرّح بين ان يفهم الانسان عقلانيا قضية ما، بالنقد والتحليل، وبين ان يطلق لنفسه سجيتها لكي يحقق ذلك الابداع الذي يجب ان يكون هو موضوع النقد والتحليل. ولعلني حتى هذا اليوم، اجد نفسي مأخوذا بهذا التراوح الذي هو، في النهاية، ما انجزت وما ارجو أن أنجز.

هل يكون ابداع المرء دائما تطبيقا لنظرية مسبقة هي خلاصة دراسة وموقف حضاري معيّن، أم ان النظرية هي، في حقيقتها، دفاع وتعليل وعقلنة لابداع تفجر عن اعماق النفس، رافضا السيطرة العقلانية المسبقة؟..

هذه، كما ترى، جدلية اخرى.. ولربما كان الأمران واردين. فما من شك في انهما متصلان بشكل وثيق.

اخلص من هذا لأقول: انه ليس هناك «تطبيق» واع ومقصود لأمر تبلور ذهنيا في وقت سابق، والاّ لكان المبدعون كثارا كثرة حاملي النظريات والآراء المسبقة

* في ضوء هذا هل استطيع القول ان في حياتك تناغما، فكريا ونفسيا، بين ايقاعات هذه «التعددية الثقافية» التي تتداخل، والتي اريد ان احصرها في: الكتابة النقدية،

والابداع الروائي، والترجمة؟

ـ نعم تستطيع ان تقول ذلك. فالناحية الواحدة في حياتي تتصل بالأخرى، والواحدة منها تغذّي الأخرى. فحتى الترجمة كثيرا ما تكون لي وسيلة لتجنب الاختناق، اتنفس من خلالها من جديد، بالضبط كما تجعلني الرواية اتنفس من جديد، وكما يجعلني النقد. ولكنت اجد نفسي شقيا لو أنني بشكل ما، حرمت من هذا النوع التعددي من النشاط الذي كان، منذ البداية، محفزا على الاقبال على الحياة، رغم كل مافي الحياة من بشاعة وألم وفاجعة. وأراك استعملت كلمة «تناغم»، وانت تعلم ان هذه الكلمة من الكلمات الأثيرة لدى. وهي، بحد ذاتها، توحي بالتعددية، حيث يكون في كثرة العناصر تشديد على الروعة الناجمة، حيث لايشح الصوت على الاذن بأحادية هزيلة، ويغتني الصوت ويزداد غزارة بتعدده المتناغم..

طبعا قد يكون التعدد غير متناغم.. قد يكون التعدد نشازا يجرح الأذن، ويفري العصب.. وهذا ايضا أمر وارد وخطر وممكن عندما يدخل المبدع مجازفة تعددية..

غير ان السعي الحقيقي هو دائما نحو دمج المتناقضات.. دمج العناصر التي تحمل امكانات النشاز، بحيث يقضي على التناقض، ويحوّل النشاز الى تناغم عميق، غامض، لعله قريب من تجربة الصوفي للحلول الكوني. فأنت ترى ان البحث عن التناغم في التعددية ليس تحايلا على التجربة، بل هو مجابهة رأسية

لها لاحتوائها واستخراج اقصى معانيها الممكنة.

* ولكن، قل لي: أي معنى تجد
لحياتك كونك كاتبا، وكاتبا
مبدعا، في هذا العصر؟

- هذا سؤال مخيف وكبير، لأنه يطالب المرء باعادة النظر في كل فعل قام به، وكل رأي عبر عنه، ولكنني سأجازف وأقول: انني لو لم اكن كاتبا في هذا العصر لكان اجدر بي ان لا انتمي اليه.. ولكنت، حينئذ، كمية مهملة أخرى سلبت العقل والارادة..

الكتابة عندي هي انتصاف لنفسها. ولو لم يكن هناك معنى نريد اقتلاعه من قلب الكينونة عن طريق هذه الكتابة التي هي، في نهاية المطاف، تأمل الذات في الكون، لكان من الممكن، حينئذ، أن ابقى دون ان اكتب. غير ان هذا الذي في قلب الكينونة يغريني ويمتحنني.. يمتعني ويجرحني، ولا اجد لنفسي الاّ الضرورة الواحدة التي تدفعني دوما في اتجاهه. ان اكون كاتبا في هذا العصر هو أنني منطلق نحو بعض من اعماقه باتجاه عصر قادم. ولا اكتمك ان هذه كلمات كبيرة تصيبني، أحيانا، بالرهبة والفزع..

* اذن الكتابة عندك، بهذا المعنى،
هي تاريخ ودلالة في التاريخ..

- بل قد اقول: ان الكتابة عندي هي حياة ودلالة في الحياة. اي انها

العيش بشكل مضاعف وغزير وملح . . ودلالة على ان هذا العيش الغزير ممكن دائما، ولكنه لايتحقق دائما لكل من يريده. ربما تقول ان التأكيد على الحياة هو التأكيد على دلالتها التاريخية باعتبارها تيارا فائضا، متواصلا يجمع بين الازمان كلها، كما يجمع بين الأمكنة كلها، كما بجمع ايضا بين حيوات الافراد كلها. والكتابة انما تستقى من هذا كله وتصب فيه، وتأخذ منه نبضها وتعطيه نبضه هو ايضا. . . فالتاريخ، كما تعلم، ليس هو الحدث فقط . . انما هو الحدث مرويا ومعادا تركيبه في صيغ من الكلمات الملأى بالعلاقات القائمة بين المعاني، اي ان التاريخ هو الحدث داخلاً في صيغة اللغة . . ولن يوجد الاّ عن طريق اللغة . والكتابة انما تحقق ضربا من التاريخ، وتوجد دلالاته، لأنها التعامل الأبهى والأروع مع اللغة .

* في هذا السياق، على اي نحو تتحدث عن علاقتك بالواقع اليومي ؟

ـ علاقتي بالواقع اليومي وثيقة ومتعددة الاطراف دائما. انا لست مجرد كيان منفصل عن الكيانات التي تجعل لوجودي معناه، ولذا فان علاقتي بالواقع اليومي هي علاقة بضميري وضمير مجتمعي، وضمير أمتي، وضمير الانسانية كلها.

يخيل اليّ ان المرء يعيش كل لحظة من لحظاته على مستويات كثيرة في آن واحد . . . والكاتب هو الذي وهب تلك المقدرة الغامضة على الوعي بتلك المستويات كلها في آن واحد، كما وهب تلك اللجاجة الفكرية التي تلح عليه في أن يصل بين هذه المستويات جميعا في كل لحظة.

هل هذه علاقة محددة بالواقع اليومي؟ أم انها علاقة جامحة تتخطى الواقع بمفهومه الاولي؟ الواقع اليومي هو وقائع والحقيقة الآنية هي حقائق، والاحساس الآني هو احاسيس لايضبطها الزمن. والحياة، على هذا النحو، لابدّ لها ان تكون ايضا ملأى بالألم وحس الفاجعة.. كما تكون ملأى بالحب، بأشكاله التي لاتحصر.

* ومن ارتباط هذين البعدين، ما هو يومي بما هو حياتي . . تاريخي، يتكوّن «البعد الروائي» الجديد عندك، وهو ما تتبناه روايتك . . .

ـ بالضبط. فأنت ترى اننا في النهاية صُنع افكارنا، وكأن الانسان اذ يعيشَ على نمط ما، فهو انما يعيش ايضا خيالاته وابتداعاته التي تصنع هذا النمط. أنها حكاية البيضة والدجاجة من جديد: من سبق من . .

* ولكن حياة المبدع تثقل باستمرار بما هو من خارج الابداع. فهناك من يلقي على الروائي مثلا مهمات اكبر بكثير من مديات الرواية، فيريدها اعادة ابداع للواقع وللحياة، ويحملها بما هو من خارجها، أو مما هو من اختصاص انواع أخرى من المعرفة: التاريخ، والانثربولوجيا، وعلم النفس.. الخ...

ـ هذا النوع من المطالبة، في نظري، يدل على جهل الذين يطالبون به، ولا يدل قطعا على فهمهم للفن الروائي. بل لايدل على حبهم لهذا الفن، أوحتى معرفتهم به.

يبدو اننا اذ نعيش في فترة شديدة الحيرة، كثيرة التساؤل، حيث الطرق متاهات، وحيث المؤشرات كثيرا ما تؤدي الى غير ما تشير اليه، يتبدىّ في الناس توق الى ذلك الرجل الذي قد يكون لهم اشبه بالموحى عند البدائيين.. يذهبون اليه بأسئلتهم فيجيب عنها. يذهبون اليه بأعبائهم فيرفعها عن كواهلهم.. يذهبون اليه بحيرتهم فيدلّهم على اليقين الذي ينهي حيرتهم.. انه توق بدائي

وعميق في النفس الانسانية . وهو شديد الحضور، بشكل خاص في الازمنة الصعبة . .

ويبدو ان الروائي في الفترات الأخيرة جعل يجتذب ، عن حق او عن غير حق ، هذا التوق في الناس . فبينما يقبل بعضهم على ما يكتبه الروائي كوسيلة لهروب آني من هذه الألام النفسية ، او كوسيلة لانقاذ آني من هذه الألام ، راضين بما ينالونه من الرواية ، نجد ان البعض الآخر، الأكثر تأكيدا على تساؤلاته وحيراته ، يطالب الروائي بما لايمكن لفنّه ان يحققه من اجوبة ، وهي ، اصلا، اجوبة قد يطلبها هؤلاء من اشكال المعرفة الأخرى، كالسوسيولوجيا وعلم النفس والتاريخ والفلسفة والاقتصاد . . الى آخر ما هنالك من اشكال للمعرفة . اي ان هناك مطالبة خارجة عن الصدد بالنسبة للفن الروائي ، ولو ان الرواية منذ ان روى اول انسان حكاية على اهله وذويه او اهل حيّة او قريته ، هي رجوع الراوي من عالم مكتظ بالأحداث والأفعال والبشر لا يراه الآخرون ، فيعرضه عليهم بأقساط يتسنى لهم فهمها وتخيلها لكي تغنى حسهم بانفعالات الحدث والفعل والانسان ، وبالتالي تجعل نوعا من الحكمة اقرب الى تناولهم في معالجتهم امور حياتهم . اي ان الرواية مهما كانت مسلية او مشوقة ، او مثيرة ، فانها تحمل في تضاعيفها بذرة الحكمة ايضا . . هذه البذرة التي هي في القلب من كل كتابة يحاولها المرء ، وهي بذرة مهيأة للانبثاق والنمو في ذهن من يتلقاها . .

اما ان تطالب الرواية بأن تكون بديلا لأشكال المعرفة الأخرى ،

أو وسيلة تتنبأ بيقينات المستقبل، فأنك تطالب بما ليس من شأنها. . فهي، في النهاية، انما توحي وتنذر، وتثير بدورها التساؤلات. ولكنها لا تستطيع، ولم تستطع يوما، ان تأتي بالأجوبة القطعية. . ولو فعلت لكانت ضحية المباشرة، ولبطلت ان تكون فنا.

* هناك ملاحظة على ابطال رواياتك: انني اجدهم محكومين بالوعي: الوعي بمشاكلهم وبما حولهم. . وفي السياق العام للأحداث التي يصنعونها او تواجههم، غالبا ما يكون هذا الوعي مصدر شقاء لا عامل سعادة او بهجة في حياتهم. ترى لم يحصل هذا كله وعلى هذا النحو؟

ـ قال الشاعر بايرون، وقال آخرون غيره من قبل ومن بعد: «ان المعرفة ألم». . واضافوا، تعزية للنفس: «وان الألم حكمة».

اذا كان أشخاصي محكومين بوعيهم، فوعيهم نوع من المعرفة، وهو حتما نوع من الألم الذي تصبح الحياة معه محاولة للتغلب عليه،

او الرضا به. وهذا يؤدي بهم حتما الى ضرب من النشاز مع واقعهم. لايمكن للشخصية ان تتمتع بعمق يستحق التأمل الا اذا كان لها مثل هذا الوعي الذي تذكر في سؤالك... وابطال رواياتي اذا تخلوا عن وعيهم فقدوا حقهم في الوجود في سياق القصة التي يعيشونها.

قد لا تتبين ملامح الشخصية حتى في حياتنا اليومية، ناهيك عن السياق الروائي، الاّ بنوع من الاختلاف بينها وبين الآخرين.. والاختلاف هنا ـ ولك ان تسميه، ان شئت، نشازا ـ هو رفض الفرد أن تفنى شخصيته في السياق المجتمعي العام، والذي تفنى شخصيته على هذا النحوْ لايمكن ان يكون له ظل على الأرض يذكر، والاختلاف في الشخصية لابدّ ان يكون متأصلا في الوعي الذي تتميز به هذه الشخصية. وهو وعي لاتتنازل عنه لأنه يفتح لها مساراتها، حتى ولو كانت مسارات تؤدي الى الشقاء، او البؤس. ومع ذلك فان البهجة، او السعادة هي جزء من الوعي الذي تتميز به الشخصية، والذي يأتي كالوميض، ويترك اثرا كأثر شعاع الشمس اذ يسقط فجأة من كوّة في غرفة مظلمة، ثم ينقطع بانغلاق الكوة، فيغدو لظلام الغرفة أثر غير الأثر الذي كان قبل سقوط الشعاع.

فالبهجة، او السعادة هي الزائل ـ ولكنها موجودة دائما طي الامكان في نوازع الشخصية التي تعاني وعيها، وتجد تبرير بقائها فيه.

الـذي أراه ان ابطـال روايـاتي قد يكـونون ـ كما قلت ـ محكومين بوعـيهم، غير ان وعيهم هو الـذي يجعـل لالتقـائهم معـا على السطـح، معنى ان لايكـونـوا قد التقـوا في الأعماق. . وهذا سرّ من اسرار البؤس البشري.

* هل ثمـة ارتبـاط بين هذا المفهـوم (او المـعنى) وبـين مفهـومـك للحياة، واحساسك بالوجود الانساني؟

ـ لابـدّ ان ثمـة ارتبـاطا ما، لا استطيع تحديده هنا. وانا لا انكر ان لديّ احساسا بمعنى الحياة المأساوي الذي يفوق المعاني الأخرى، والـذي أجـد فيـه، مع الفيلسوف الاسباني «اونامونو»، استزادة من الحس بالحيـاة نفسهـا. اي ان فيه تكثيفا للوجود الذي لولاه لكانت الحيـاة تافهـة. ولا حاجـة بي الى ان أعيـد القـول بأن الابداعات الكبـيرة تستـوحي الحزن اكثر بكثير مما تستوحي الفرح. . . ويبقى الفرح لحظات من الوهج الساطع في فسحات كبيرة من العتمة.

امـا الاحسـاس بالـوجـود الانسـاني، فهـو اكثر تعقيـدا من ان يستطيع المرء تحديده حتى بمصطلحات التناغم والنشاز، او الضوء والظلمة. . وهو الذي يجعل قضية الكتابة قضية ملحاحة ولا مردّ لها.

هل تراني أعـود الى ما قلت سابقـا اذا ما قلت: انني انـما اكتب لأستـوضـح لنفسي، قبل الآخرين، احساسي بالوجود الانساني في شتى اشكاله؟

* وهـم يبـدون، دائما، وكأنهم في حالة من اللا انسجام مع الحياة، ومـع بعـضـهـم الـبعض.. بل وحتى مع انفسهم..

ـ هناك قاعدة تكاد تكون بديهية في معظم الأدب الروائي منذ أقدم الأزمـان، هي: ان القصـة وليـدة صراع بين اشخـاص يجمعهم المؤلف على صعيد واحد ليهيىء المسرح لبروزهذا الصراع... ويستثـارهمّ الانسان وفضوله عندما يرى ان ثمة صراعا قد يتصاعد ويحتدم ويؤدي الى نتائج يصعب التكهّن بها. ولكن لنا ان نحدس بأنها لن تخلو من العنف، وقد تؤدي الى الموت، ذروة كل صراع.

هذه صورة مبسطـة لعمليـة بنـائيـة تتـداخل فيها عناصر نفسية وفكـرية وحدثية، بالاضافة الى العنصر التركيبي في اعطاء الفضاء القصصي مداه الكامل.. وبذا يتحتم ان يوجد هذا اللا ـ انسجام الـذي تتحـدث عنـه بين الأشخـاص اولا، وبينهم وبـين الحيـاة، وبينهم وبـين انفسهم.. والأخـير له خطـورتـه الخاصة لأنه ظاهرة انسـانيـة تؤثـر في المسلك البشري بقدرما تؤثر انواع اللا ـ انسجام

الاخرى. ومهمة الروائي تحوى في جوهرها ما يشبه التضاد اصلا. فهو يأتي بجزئيات تتنافر فيها بينها لأسباب هي بعض مسار القصة، ويفرض على هذا التنافر شكلا من فنه يحقق التناغم في العمل المنتهي بين العناصر المتصارعة، اشبه ما يكون بخلق الهارموني في العمل الاوركسترالي، حيث تتمازج اصوات من آلات متباينة تطلق انغاما متباينة، ولكنها تنسجم صوتيا، في الصيغة السمفونية الكاملة. ولعلّ متعة القارىء بقدرمتعة المبدع تعود، في اصلها، الى خلق هذا التناغم الكوني الكبير من النشازات والمتضادات التي تصطرع في داخله.

*ملاحظة أخرى: انهم غالبا ما يكونون الشاهد والضحية في وقت واحد..

ـ قد تعود هذه الظاهرة الى نوع الرؤ ية التي تثير انفعالات الكاتب تجاه الحياة، اذ يرى الأفراد شهودا وضحايا معا. ويذكرنا هذا بقول الشاعر بودلير: «انا الجلاد، وانا الضحية.. انا الجرح، وانا السكين». وقد يسترسل المرء في تأمله ليرى ان عصره يتكشف كل يوم عن مثل هذه الحقيقة التي هي ـ على حدّ قول المتصوفة ـ «مجمع الضدّين». ولا يستبعد ان يكون ذلك جزءا من الحس المأساوي للحياة الذي تحدثنا عنه قبل قليل..

* ولكن قل لي: هل أنت تذهب في هذا من الحلم الى الواقع، ام ان العكس هو ما يحصل - اي انك تسير بالواقع الى مدارج الحلم؟

- لو راجعت بحثا لي عنوانه «الفن والحلم والفعل» لوجدت جوابا كثير التفاصيل عن هذا السؤال بالذات، خلاصته ان الحلم والواقع متبادلان، وباستمرار. ويغذي الواحد منهما الآخر عن طريق الفن.

* انت هناك كتبت بحثا، بينما انا هنا ابحث عن نوع من «الشهادة الذاتية»...

- عندما كان السندباد يروي حكايات مغامراته، هل كان صاحب حلم ام صاحب واقع، ام انه كان صاحب الاثنين معا؟ واين يبدأ الحلم، وأين ينتهي الواقع، اذ يسأم السندباد حياة الهدوء والسعي اليومي في مدينته ويتوق الى ركوب البحار التي يعلم انها ستأتيه بالأهوال؟ هل كانت حياته المدينية هي الواقع ومغامراته هي الحلم؟ وعندما يعود من المغامرة كل مرة محملا بالذهب والجواهر. هل كان

يعـود من الحلم الى الـواقـع؟ انـه في كلتـا الحالتين حصيلة وجودية لكيان لايستطيع تفسيره، لأنه من صنع الحلم والواقع معا، بحيث يتعـذر عليـه ان يفصل بين الاثنين. وكلما روى قصة احدى رحلاته فهو انما يدمج ـ عن طريق الفن ـ الحلم بالواقع، او الواقع بالحلـم، لكي يستطيـع البقـاء حيثما هو، لقد اصبحت حياته محصلة القوتين معا. . وقصصه هي الدليل على ذلك.

لعـل كل روائي منهمـك في متـابعة خياله المحتدم في اثناء عيشه اليومي من ساعة الى أخرى، ومن يوم الى آخر، يفعل، في حقيقة الأمـر، ما فعله السنـدبـاد. . ولا بدّ له من ان يفعل ذلك. . بل ان روائيـا كبـيرا كـ «مـارسيـل بروست» يتطـرّف في هذا الـرأي فيزعم «أن يحلم المرء حياته اروع من ان يحياها!»

* بهذا المـعـنـى، هل استطيـع القـول عن كتـابـاتك بأنها تسعى الى ان تكون «فعل يقظة، حسية ونفسية»، تدفع بها الى عالم قارئك؟

ـ كل ما استطيع ان اقوله عن كتاباتي هو أنها محاولة لتكثيف الواقع بأبعاده الحقائقية والحلمية معا. .

يتحدث الكثير من نقاد الرواية هذه الأيام عن «حقائقية الخيال

الـروائي» و«خيـاليـة الحقائق الواقعية»، تأكيداً على الدور الممكن للرواية في حياة كل انسان يقرأ. فالرواية تزيد من الدفع الخفي نحو اليقظة الحسية والنفسية معا، وبذا تطلق في المرء كوامن قدراته على تعميق الوشائج التي تصله بكل فعل يفعله. بكل خلجة، يختلج بها كيانه. انها في النهاية دعوة الى وجود اشد غزارة، وحياة اشد حرارة وجيشـانـا. وهنـا لم نتطـرق بعـد الى ذلك النفاذ الغريب الذي قد يتحقق لديـه الى المنـاطق المظلمة من تفاعلات المجتمع، دع عنك المنـاطق المظلمـة من دواخله هو، المتـماوجة دوما بالفرح والعذاب. بالنشوة والألم.

* حين اتأمـل في ما كتبت اجدك تؤكـد على ان الكتـابـة جذريـة وراسخـة في حيـاتنـا.. اوأنـك تجعـل منهـا ما يمكن ان يكـون مؤشـرا لشـرعيـة وجـودنا في هذا العالم: تنظم علاقتنا به على نحو غير تقليدي..

- المهم في سؤالـك ربـما يكمن في الكلمات الأخيرة: «تنظم علاقتنا مع العـالم على نحـو غير تقليـدي». لا أذكـر من الذي قال - او ان كنت انا القائل - ان الكتابة، بحد ذاتها، عمل ثوري. ان الكتابة

طريقة لاعادة النظر في التجربة الانسانية كلها، بدءا من الذات وتعقيداتها، وانتهاءا بالعالم وتعقيداته . .

فاذا كان ثمة من علاقة بين الذات والعالم ـ وهي مبرر الحياة الأول والأكبر ـ فان الكتابة هي التي تجعل لهذه العلاقة معانيها المتحركة دوما بتحرك الذات وتحرك العالم معا . .

بهذا المعنى ـ على الأقل بالنسبة اليّ ـ فان الكتابة تصبح اكثر من ضرورة. انها الرئة التي يتنفس بها المرء، والتي اذا انقطعت عن عملها اختنقت الذات بانقطاع علاقتها، المفهومة وغير المفهومة، بالعالم . .

رب قائل: ان الانسان يحيا ويعاني ويفرح ويتعذب ويثرى ويفقر من خلال تحركه في العالم، دونما حاجة الى القلم والورق. وما من شك في ان الأكثرية العظمى من الانسانية انما تفعل ذلك بالضبط. غير ان هذه الأكثرية لاتهمها الكشوف التي ما كانت الحضارة ممكنة بدونها، والتي لم تأت الا عن طريق القلم والكتابة على ايدي أناس كانت الكتابة لهم هي الشرعة الأساسية التي يحيون بموجبها. ولذا فليس غريبا ان نقول: ان حضارة الانسان انما بدأت بالكتابة. وقبل ذلك كانت الحياة بقاء لا يتراكم بمعانيه، وانما هو بقاء رغما عن الطبيعة، اورغما عن الذات نفسها . .

عندما استطاع الانسان ان يكتب استطاع لأول مرة ان ينظر في اعماق نفسه، وبالتالي في اعماق الانسان الذي اخذ يصنع الحياة لأول مرة، وفي اعماق العالم الذي هومسرح هذا الانسان، ويطالبه

بالحركة المستمرة، فيزيائيا اوذهنيا لكي تتراكم المعاني في وجوده، وتنتفي عبثية الحياة.

فالكتابة عندي كما ترى، هي مقاومة حسّ العبثية الذي يفرضه العالم على الانسان في معظم احيانه، ومن هنا مشروعيتها، بل من هنا قيمتها الثورية، اذا كان لثورة عقل الانسان المستمرة ان تضفي بهاءا مستمرا على الوجود في عالم يعج بالتمزيق والفوضى . .

* ومن هنا ما جعلته لها من جمالية
تتوهج بهذا السمو المعرفي والموقفي
الذي يتمثل في كتاباتك؟

ـ ارجو ان تكون النتيجة كما تقول، لأنها هي بالضبط بعض ما انا اسعى اليه، ولا أدري كم احقق منه . .

لايكتب المرء وفي ذهنه مناهج مسبقة. انت تعلم اننا نكتب مدفوعين بقوى داخلية لاحيلة لنا بها، وان الكثير مما يتقاذف من الذهن على الورق من هذا الغليان الداخلي يأتي دون ارادة واعية من صاحب القلم نفسه. ولكن لابدّ ان لهذا الذي يتكامل في النهاية على الورق من صلات نابعة عن التجربة والمعرفة، او ماشئت. هذا بالاضافة إلى ما قد يتراكم في ذهن المبدع وراثة عن اسلافه، دونها محاولة واعية منه . . . اذ ما الذي يجعل فتى لايكاد يتعلم اوليات اللغة، صرفها ونحوها، ولايكاد يسيطر على بضع

مئات من المفردات حتى تجده يريد ان يستخدم هذه المفردات في قول ما قد يكون قيل سابقا مرات ومرات، والفتى لايدري. الا انه يجد، بعد مدة، انه بتكراره لتجارب الانسان عبر عصور التاريخ يقول مالم يتحدد بالضبط بالصيغة التي تحددت بها اقواله، اي انه رغم صغره في السن، وبالتالي في التجربة فانه يقترب، ولو قليلا من ذلك العالم المسحور والعصي الذي تتحقق فيه الأفكار الكبيرة..

ما الذي يجعل فتى كهذا يقوم بمثل هذه المحاولات، بينما لايقوم احد من اقرانه بمحاولات مثلها؟ وبينما يؤثر اقرانه لعب الكرة، والقفز العالي، والتدخين سرا والتحايل على الواجبات المدرسية.. قد يشاركهم صاحبنا في هذا كله، ولكنه يبقى، في سره، متوهجا بامتلاكه قدرة يكاد يعجز عن الحديث فيها. فتجد شاعرا ينبغ فجأة في محيط خال من الشعر.

وعندما تأتي المعرفة مع احتكاك الفتى بالبشر.. مع الآلام التي سيجابهها كل يوم.. مع الأفراح واللوعات التي لن ينجو منها، والخيبات التي تهدد بتحطيمه - أو هكذا يتوهم - فان موقفه يتأصل في ضرورة الادراك الذي لايمكن ان يأتيه الا عن طريق الكلمة المكتوبة.. والكلمة المكتوبة هي الأميل دائما الى ان تكون من أسرة جميلة. واغلب الظن ان تشهيّ الجمال عند هذا الفرد يجد منطلقه في الكلمات التي تجمل من الاضداد، بالنسبة اليه، جمالا لايسهل استخلاصه ولكنه يبقي على عافيته الذهنية وقدرته على التغلّب.. وهي القدرة التي ستجعل من كتابته قيمة ثورية.

* ان تختــار الابــداع طريقـا في الحيـاة فذلـك يعني ان الوجدان ـ وجــدانــك ـ قد حدد اختيــاره الحـاسم. فأية ابعاد تريد ان تمنح نفسـك من خلال هذا الـوجـود، ومن خلال هذا الاختيار؟ واية قوة تريد ان تمتلك في الحياة من خلال ما تبدع؟

ـ أمـا ايـة ابعـاد أريـد ان امنح نفسي في هذا الوجود من خلال هذا الاختيار، فهذا أمر لم يخطر يوما ببالي، ولا أظنّه سيخطر أبدا. أنا لا أمنـح نفسي، أولا اريـد ان امنحها، أبعادا قد توجد في ذهني كأمر يمكن الحديث عنه. انما انا اريد ان أعطي نفسي حقها في ان تنمو على النحو الذي قدرّ لها، دون ارادة مني في اوّل الأمر، وبارادة مني فيما بعد، في عالم يميل الى الخنق ومنع الأوكسجين، بحيث يصبح نمــوّ النفس ـ مهـما تكن المعـاني هنـا سايكـولـوجيـة وفق مصطلح السايكولوجيين ـ اشبه بالصراع منه بعملية غرس وإيناع. وللنفس، عنـدئـذ، ان تأخـذ ابعـادهـا، كما تأخذ الشجرة ابعادها في ارسالها أغصانها ذات اليمين وذات اليسار، وضرب جذورها عميقا في كل اتجاه..

وأمـا القـوة التي تذكـرهـا في سؤالـك، فانها ايضا امر لم يخطر لي

بال، ولن يخطر أبدا. . فمن خلال ما يبدع الانسان قد تتحقق قوّة مجهولة الصيغ، ولكنها ليست بالضرورة ما يبتغيه صاحب الابداع. فالقوة، في هذا السياق، لاتتعدى العافية الروحية التي تستطيع مجابهة العدوى - عدوى الأوبئة التي تهدد الانسان في عقله وروحه.

أكاد أقول: انها تلك القوة التي يتغلب بها المرء من خلال ابداعه على اليأس، واليأس شيطان حقيقي، غوايته للنفس مستمرة، وتتطلب مقاومته عزيمة لا تتأتى بسهولة. أما اذا تحقق اليأس فان الابداع يكون قد مات.

*** وحين قررت ان تكتب وان تبني أسطورتك الابداعية، اية فكرة كانت تسيطر عليك؟**

- والله لست ادري. . . لأنني لم اكن أفكر بالنتيجة بقدر ما كنت أفكر بالأوليات. كنت أريد ان أروى عطشي، اوأشبع جوعي، دون ان أفكر باللواحق. لقد كانت الكتابة، منذ أوّل يوم، حاجة ملحّة. . وبالانصياع لهذه الحاجة كنت أدفع عن نفسي المزيد من الألم. لعلك تلاحظ تردد كلمة (الألم) في هذا السياق، وهو الأمر الذي أبتلي به كل من كتب. ليس غريبا ان يتحدث شعراء العرب في العصور السالفة عن الشيطان يركبهم ويحثهم على القول. ثمة شعور بالنزول الى الطرق الوعرة والأعماق المظلمة التي تهدد بالسقوط وغيبوبة الوعي. . ثمة شعور بالنزول الى هذا الوادي الرهيب يحتم على النازل اليه، أويحتم عليه شيطانه المتشبث

بظهره، ان يلجأ الى الكلمة التي بسحرها ستنقذه، ولو مؤقتا، من هذه الفجاج المظلمة الرهيبة . . .

هذا بالضبط ما شعرت به عندما تكاملت لديّ قدرة تجاه الكلمة، وانا بعد دون العشرين. وهذا هو بالضبط ما أحس به كل يوم من ان الكتابة هي، اولا، وسيلة انقاذ لكانت الحياة لولاها جحيما لا يطاق. واذ ينقذ المرء من هذا الجحيم فانه يحقق معجزة في جعل هذه الوسيلة تمتد سلم انقاذ للآخرين ايضا، وتعيد تقييم العلاقة مع العالم في اتجاه ما يؤكد على الحياة وليس على الموت.

كانت هذه الفكرة حصيلة احاسيس مبهمة جعلت تتضح مع الزمن عن طريق الكلمة نفسها. اما أقصى ما كنت أريد، فهو ان يبقى للكلمة وهجها بعد ان تكون قد أنقذت نفسي من غمرتها، وأن تكون قد وقعت في سياق العلاقة الدينامية مع العالم نفسه. فمن ناحية كانت الكتابة عندي نوعا من العزلة التي لابد منها عن تجربة العالم. . ومن ناحية أخرى كانت النقيض بالضبط: نوعا من الانخراط العنيف في تجربة العالم بالذات. .

وما يتحقق للمرء بعد السنين الطويلة من هذه المعاناة مع الكتابة، قد لا يكون ما فكر به المرء وهو في أول هذه المعاناة. ولا أحسب أنني في يوم من الأيام كنت أحدد لنفسي غاية تتحقق مما أكتب. . اللهّم سوى الشهرة التي كنت، في حداثتي، اتصور أنها شيء مهم. . وقد صححت لنفسي هذا التصور، وتخليت عن هذا الوهم منذ زمن بعيد.

* وماذا حدث الآن؟ هل حققت النجاح الذي توخيته؟ هل حققت نجاحا ما؟

هذا مالا أتساءل به تجاه نفسي ابدا. واذا كنت أحاسب نفسي على ما حققت فأنا انما أحاسب نفسي على ما كتبت بالذات.. هل ان ما كتبت يفي بحاجتي؟ هل ان ما كتبت يثير الأسئلة التي كنت أريد دائما ان أثيرها؟ وهل يهيء اجوبة كافية اقنع بها؟.

ما زلت أشعر ان ما حققت ليس الا جزءا من الحلم الذي كان يملأ عينيّ ايام الصبا. ولذا تراني كلما انتهيت من كتابة ما اتطلع لا الى الوراء، وانما الى المنظر الذي يجابهني مرّة أخرى، والذي لم أتناوله بالوصف والتحليل بعد. هذا القلق المستمر تجاه ما هو آت هو ما حققت من كتابتي. لم أشعر يوما أنّ لي ان أستلقي على قفاي وأستريح لأنني قلت ما كنت أريد ان اقول. شكسبير وحده استطاع ان يفعل ذلك.. وانا كثيرا ما أتأمل فيه، وأعجب مجددا، كل مرة، من هذا الرجل الذي ما كاد يبلغ السابعة والأربعين من عمره حتى وضع القلم عنه جانبا، وهجر المدينة الكبيرة التي استهلكت ميعة شبابه وعنفوان رجولته، وعاد الى بلدته الصغيرة مطمئنا ـ فيما يبدو ـ الى أنه ما عاد بحاجة الى ان يرسل القول المذهل لكي يحقق لنفسه راحتها. واستطاع ان يعيش خمس سنوات أخر عيشة رجل محترم، لم يكتب فيها، حسب ما نعلم، كلمة واحدة.

هذا مالا يتحقق لي . . كما أعتقد أنه نادرا ما يتحقق لأي كاتب آخـــر . ولـو أني كنت كتبت، كما كتب شكسبـير، ستـا وثـلاثـين مسرحية، وعددا كبيرا من القصائد وانا دون الخمسين، لربما كنت افعل مثلما فعل شكسبير.

غير ان حيـاتنـا اختلفت، والايقـاع فيهـا تغـيّر عما كان عليه في عصـــور مضـت. لا أظن ان تلك العصـــور كانت أقـــل امتـــلاءا بالنكبـات والمـآسي والصـراعـات السياسية والاجتماعية . . غير ان عصـرنـا اشدّ حدّة في ذلك كله، وأشد تمزقا في ذوات الناس فيه . . ربما لشدة الحاح وسائل الاعلام التي تجعلنا دائما في المركز من نكباتنا القـومية والاجتـماعية، وفي الوقت نفسه على تماس شديد بنكبات المجتمعـات الأخـرى . . وهـذا ما يجعـل حيـاتنـا اكثـر قلقا، واكثر تحفـزا، واكثـر ألما وفجيعة. ولعل هذا كله يحتم على المبدع أن يبقى دائم الصلة بقلمه دفـاعـا عن الانسـانيـة اينما كانت، من ناحية، ودفـاعـا عن انسـانيته في غابة تتوالد فيها الوحوش بكثرة مذهلة، من ناحية أخرى.

* ان يشعـر المـرء ـ المبدع ـ بضرورة التـوقف عن الكتـابـة والقول أمر معـروفـة أسبـابـه . لكن ان يشعر المـبـدع انـه يحتـاج سنـوات وسنـوات، بعـد كل الـذي كتب وحقق، ليقـول أشياء أخرى ـ كما

حدث لكازنتزاكي مثلا، الذي أعلن لزوجته وهو على فراش المرض قبل موته، أنه يحتاج عشر سنوات أخرى من العمر ليقول ما عنده - فعلى أي نحو تحسّ هذا؟ وما هي منابع هذا الاحساس عندك؟

- كلما انتهيت من عمل أدركت ان لدي الكثير مما لم أقله بعد، وانتظر الفرصة للبدء بقول هذا الذي لم أقله، فأبدأ عملا جديدا . . . وعندما يشتدّ بي خوف داخلي - لعل هذه هي المرة الاولى التي أعبرّ فيها عنه - وهو أنني قد أنتهي قبل ان أنهي هذا العمل، أراني اترجىّ أن يتاح لي من العمر ما يكفي لأن انهي هذا العمل، ولن أهتمّ بما سيحدث فيما بعد .

غير أنني عندما تتاح لي الأشهر والسنون الكافية للانتهاء منه، يعاودني الاحساس القديم اياه من انني ما زلت لم اقل الا القليل مما عندي، فأترجى ان يتاح لي قليل آخر من العمر لكي أنجز ما لم أنجزه حتى الآن . .

لست أدري ما اذا كانت هذه لعبة يلعبها المرء مع القدر، فيبرر طلبه التريث في هذا العالم بحجة الابداع . لكنني أشعر ان الحياة لو لم يكن فيها متسع للجديد مما أريد أن أقوله، لما همني ان هي افلتت من يدي .

وهكذا اجد ان العلاقة بالعالم او بالوجود هي علاقة حاجة للمزيد من الابداع . . واذا انتفى الابداع لايهمني اذا ما انتفت العلاقة. ورحم الله (سيبويه) يوم قال: أموت وفي نفسي شيء من حتى . . .

لا اظن ان ثمة مبدعا لايكرر مثل هذا القول عندما تداهمه المنية. انه يموت وفي نفسه شيء من حتى . . بل ربما شيء كثير منها. وفي أمنية كازانتزاكي ان يعيش عشر سنوات أخرى ترداد لهذه الأمنية بالضبط.

* ولكن هذا الاحساس الذي يلازمك وانت تكتب ـ وبالذات في اعمالك الروائية ـ هل وجدته ينعكس بشكل ما على ابطالك، فيغير من مجرى حياتهم، او ينعكس على تصرفاتهم تجاه هذه القضية أو تلك من قضايا الحياة؟

ـ هذا شيء لن يقرره الا القراء أنفسهم. مهما حاولت ان اجعل ابطالي منفصلين عن رؤيتي الخاصة، فلا استبعد أنهم يعبرون عن رؤى قد تشبهها ـ هذا اذا كانت لديهم رؤى . .

كثيرا ما يتهمني النقاد بأن أبطالي يشبهونني . . ولست أدري كيف يقول النقاد ذلك وهم لايعرفون من نوازعي الداخلية الا بعض مظاهرها البادية في كتاباتي النقدية. أي أنني لا أميل الى

تصـــديق النقـــاد في زعمهم هذا، ولـو أنني أعلم أيضـا ان أبطـال الروائي لابدّ ان يتلونوا بشيء من لونه. اما الشقة بين لونه الحقيقي وألوان ابطاله، فان النقاد سيبقون على جهل بها. ولكن لا انكر ان أبطـــالي ـ اومعظمهم ـ أنـــاس أريـد لهم أن يحققـوا ضمن القيـود المفروضة عليهم من الفن الروائي شيئا مما كنت دائما أريد أن أحققه لنفسي.

فهـل هم، اذن، تحقيق لأمنيـاتي الـواعيـة واللاواعية؟ أم انهم ينطلقـون من هذه الأمنيـات الى كيـانات اخرى تتجسد عن طريق الكلمة، مستقلة عن المصدر الذي انطلقت منه؟

لعـل حقيقـة الامـر تقـع بين الاثنـين. . ولن تقلقني الآن محاولة التأكـد من ذلـك، فهذه مهمة يتركها الكاتب للقراء، وهو واثق من ان القراء لن يستجيبوا لهؤلاء الابطال لو لم يجدوا أنفسهم تتمثل في تصرفات هؤلاء الابطال.

* لكنني اجـد أبطـالك واقعين تحت مفعـــول هذا الاحســاس الـذي يداخلك ـ احســاس النهـاية قبل الانتهاء من العمل ـ فهم دائما في مأزق. .

ـ نعم، انهم دائما في مأزق هو بالضبط المأزق الذي يجد المبدع نفسه فيـه كلما اعـاد النظر في علاقته مع العالم، حتى ليخيل اليّ ان الحياة مأزق يتجدد، وفي صيغة مباينة كل مرة. وقيمة «الفعل» عند هؤلاء

الابطـال نابعـة من نوع المأزق الـذي يجدون انفسهم فيـه، وهم يخشون ان يداهمهم الموت قبل الخروج منه . .

فهل ترى في ذلك كله نوعا من الترميز لمأزق الكاتب نفسه؟

هذا ما أحسه الآن على الاقل . .

وما يتأكد لي من كلامك . .

ـ اذن اكون، على الاقل، صادقا مع نفسي ومع شخصيات رواياتي .

* من الكتـاب والمبدعين من يذهب الـى ان صلتـه بما يكـتب تنتهي حال انتهائه منه . اما أنت فأجدك على الـعكس من هذا المـوقف : ان صلتـك بأعـمالك تبدو وثيقة . أجـدهـا تعنيـك كثـيرا، وانت شديد الاحتفاء بها . .

ـ اذا كنـت قد أعطـيتـك هذا الانطبـاع، فالسبب الحقيقي هو في الحـاح النقـاد المستمـر على اثـارة الحـديث، واحيانا اللغط، حول كتبي وشخصيـاتي، قديمهـا وجـديـدها، واصرارهـم كذلك على ربط مضمونها، اكاد اقول، بشخصي انا . ومع ان هذا امر أرفضه دائـما، وارى في النقـاد خطـلا متواترا في تعنتهم اذ يقولون بالتوازي المزعوم بين الابطال والافكار التي في رواياتي وبين حياتي وافكاري الشخصيـة، يخيـل اليّ أنني اكثـر من مرة جعلت في وضـع اضطرني

الى اعـادة النظـر والحـديث مكـررا عن شخصيات رواياتي ، حتى جعلت انت مثلا ، وجعل الكثير ون يتصورون انني لم اقطع علاقتي بهذه الشخصيـات ، بالـرغـم من مضي الـزمن عليها . واذكر انني في اول صفحـة من «صيـادون في شارع ضيق» أعلنت تنصـلي من ان الـراوي هو المـؤلف ، غير أن الـروايـة بقيت ، حتى الآن ، تنـاقش وكأنهـا «سيرة ذاتية» كتبتها تسجيلا لفترة معينة من حياتي . والنقاد لايعلمـون ان الشخصيـة التي تحمـل ما يمكن ان أسميـه افكاري الحقيقيـة هي «عـدنـان طالب» وليست «جميـل فران» ـ الشخصيـة المحـوريـة في الكتاب ـ وبالطبع حتى هذا ارى فيه دفاعا لا ضرورة له لو استطاع النقاد ان يركزوا دراساتهم على الاشخاص والمضامين ككيـانـات مستقلة عن المؤلف . . وهو، في نظري ، الطريقة المثلى لدراستهـا ، وليس لهم ان يتطـرقـوا الى سيرتي الـذاتيـة الا بعد ان اكون قد اصبحت في ذمة التاريخ . .

ومهـما يكن من امـر فانني لا انكـر ، ولا أستطيع ان أنكر ، أبوّتي لهذه الشخصيات الكثيرة التي قد أنسى أسماء بعضها الآن ، ولكنني اعلم انها تجاهر بأبوّتي لها . . فليس ثمة من خلاص .

* انـا لا أقـول أنهـا «سـيرة ذاتيـة» بالمعنى الحيـاتي لها . . انما هي في كثـير من تفـاصيلهـا وجـزئياتها ، بمثابة «سيرة فكرية» لك . .

ـ ربـما كان هذا اقـرب الى المعقـول ، ولـو أنني قد أقـول انها «سيرة

رمـزيـة»، حيث تتكتـل التجـربـة وتتجسد الأفكار على نحو يجعل لحياة الكـاتب قيمتهـا المعنـويـة الحقيقيـة، مما يذكـرني بقول جون كيتس: «ان حيـاة شكسبيـر ليجـورة (قصـة رمـزيـة) وما أعماله الاّ التعليق عليهـا وتفسـيرهـا». اي ان المـرء قد يصـل، من خلال ابـداعـاتـه، الى نقطـة تصبـح اعـماله عندها مفسّرة حياته، ولكنها ليست بالضرورة هي الحياة التي عاشها.

ربـما انـا هنـا أناقض نفسي.. غير انني كنت اودّ لو أستطيع ان انفصل كلياً عن كتبي... ومن ناحية أخرى: لكنت أشعر ببؤس كبير لو أنني بالفعل انفصلت هذا الانفصال الكلي عما اكتب..

* انـا اقول بهذه الملاحظة وفي ذهني افكارك عن الشعر والابداع كما في «الحـريـة والطـوفان»، وما ورد في «السفينة» من افكار مماثلة..

ـ هذا أمـر أتـركـه للقـارىء، مع انني اعـود فأكرر: ارى ان الأهمية المطلقة هي في ما يتحقق من فن وابداع وتقنية في الكتاب بالذات، وليس في ان تكـون هذه موازيـة، اوغير موازيـة، لأفكـار المـؤلف الاخرى في المجالات النقدية.

هل استطيـع القول: ان التعددية الابداعية في حياتك هي حركات متعددة لسمفونية واحدة؟

ـ بل هي حركات متعددة لسمفونيات متعددة ـ وهذا هو المهم في ان

يكـون الانســان قد وزع نفســه وجمّعها مرة أخرى في أشكال كثيرة ـ اي انني ارجـو أن لايجـد من يقـرأ كتبي النقـديـة انه يستغني بها عن قراءة روايــاتي ، وان من يقـرأ روايـاتي يستطيـع ان يستغني بها عن قراءة شعــري . . وهلّم جرّا . فالتعــدديــة في الصيــغ ، وحتى في الاجنـاس الادبيـة تحتـوي ، كل منهـا ، على تعددية كامنة فيها . . وبذلك يكون الانسان قد جعل الواحد عشرة، وجعل العشرة مائة . .

* ولكن لهذه التعـدديـة ما يجمعها :
افكارا واتجاهات ، وطموحات ايضا .

ـ هذا صحيح جدا . . لأنـك لاتستطيـع ان تتصور ناقدا يناقض مواقفه النقدية اذا كتب رواية ، ثم يناقض نفسه مرة أخرى اذا كتب شعـرا . . فالصيـغ جميعهـا ، في النهاية ، انما تشع عن جوهر واحد ، ولكنه جوهر متعدد الأوجه .

لو استطعت ان احدد هذا الجوهر بفقرة او فقرتين لما احتجت الى المليـون كلمـة التي كتبتها . فالفكرة هي في الامتدادات والتشعبات التي تتحرك فيها ، السمفونية الثالثة او الخامسة لبتهوفن لايمكن ان تلخّص بنغمتـين او ثلاث . يجب ان تسمعهـا من اولهـا حتى النهاية لكي يتكـامـل لديـك الاحســاس بالفكـرة المنســابة من خلال هذه الاصـوات كلهـا ، وليس في السمفونية الواحدة غنى عن الاخرى ، والاّ لما احتـاج بتهـوفن ان يكتب تسـع سمفـونيات وعددا كبيرا من

القطع الموسيقية الاخرى، التي نرى فيها دائما الفكرة البيتهوفنية وهي تتشعب وتتعدد، وهي، في الوقت نفسه، تتصل بجوهرها الفرد.

* يخيل اليّ ان الشعر هو الأكثر سيطرة على عالمك، والأشد فعلا وتأثيرا في لغتك..

- هذا من طبيعة الامور. اذا لم تكن شاعرا، اولا وآخرا، فأنت لست روائيا، ولست ناقدا، ولست مبدعا. الشعر هو سمة الأصالة في كل الفنون. واذا كانت الفنون كلها تطمح الى الحالة الموسيقية، فهي انما تفعل ذلك عن طريق الشحنة الشعرية الكامنة فيها. اعزل الشعر عنها تسقطها جميعا، وتصبح شيئا غير الابداع. ولعل واجب المبدع هو، في النهاية، ان يكون قد حوّل الحياة بزخمها وبؤسها وروعتها الى ما يشبه القصيدة، فيكون بذلك قد استخلص الذهب من المعادن الأخرى. وبهذا يحقق المبدع امتيازه على غير المبدع، مع ان الاثنين قد يعرفان نفس المآسي والأفراح التي هي اطار الحياة اليومي لكل انسان.

* قل لي: الى ماذا ترمي من خلال الكتابة؟ هل هي عندك حوار مع الذات؟ ام هي حوار مع العالم الخارجي؟ والى ماذا تهدف من خلال هذا الحوار؟

ـ اصـارع نفسي . . استقصي دواخلهـا . . اتـوغـل في ظلماتهـا . . اتشـرّق في شمـوسهـا . وهـل من متعـة أعظم ودافـع اعمق من ان يستمـر الانسـان في ذلـك مادامت اللغـة تتوثب في ذهنه ، ومادامت الصور تتواثب من خلال هذه اللغة في خياله؟ من خلال هذه اللغة وهذه الصور تتخلّق الحضارات .

* لكن المـلاحـظ هو ان ابطـال روايـاتـك غالبـا مايكـونون على خلاف مع العالم، ومن يكن على مثـل ماهـم عليـه من خلاف حاد يصـل حدّ التقـاطع لاتتيسر امامه امكـانيـة الحـوار. فالمـوقف مبني على الرفض، اولا وآخراً . .

ـ لايتغـير العـالم بالاتفـاق معـه ، انما هويتغير بالاختلاف معه . فالـرفض كثـيراً مايكـون اول عمليـة التحـول عنـد المرفوض نفسـه بشكل قد يبدو متناقضا من حيث المنطق . اما من حيث الجوهر فان الـذين غيّروا العـالم عبر حقب التـاريـخ هم دائما الذين كانوا على خلاف معه .

طبعا قد يصلبون بسبب هذا الخلاف ، وقد يرجمون . . ولكنهم في النهـايـة ، يخلفـون رؤ يتهم في اعـماق النـاس التي تتحول ، فيما بعد، محاولةً الانسجام مع تلك الرؤ ية التي استفزتها اول الأمر حتى الغضب .

لا أريد بهذا ان أشبّه شخصيات رواياتي ـ اوروايات أي كاتب آخرـ بالانبياء، غير ان في المثل الأكبر دلالة على التطبيق الاصغر. هذا فضلا عن ان عالما مليئا بالقسوة والقتل والظلم قد لايستحق منا الآ الاختلاف معه.

* وهـل هم يجسـدون في أفعالهم وسلوكهم مفهـوم الثورة في الواقع والنفس؟

ـ لاشـك. . لأن مفهـوم الثـورة، في اساسه، مبني على الاختلاف مع ماهو قائم ، أملا في ان يتحقق ذلك الخير المطلق الذي يحلم به كل ثائـر ، جاعـلا من نفسـه صوتا صارخا لانسانية مجرّحة ماعادت تستطيع حتى رفـع صوتهـا. وقد لايتحقق ذلك الخير المطلق، لأنه دائـما ابعـد من ان يتحقق بسبب ماجبلت عليـه النفس البشرية. . ولكن الثـورة تبقى متعلقـة بفكـرتـه. ومن هنـا كان الخـلاف قضية فلسفية ملحة تتخذ لمسارها دروبا ومسـالك وعرة وعسيرة في معظمها باتجـاه ذلـك الحلم الذي لم تتنازل عنه البشرية منذ ان وجدت ، ولم تحققه، كذلك ، منذ أن وجدت.

* انـك هنـا تقـترب بالفكرة من التمرد. .

ـ هذا صحيـح، لأنني ارى ان التمـرد هو الشيء الاساس، والثورة انما هي تنظيم ما للتمرد، عندما يوجد. . «بروميثيوس» يتمرّد على «زيـوس» ليأتي بالنـار لسعـادة الانسان ، وعلى الانسان ان يعرف

كيف يستمر في الاستفادة من هذه النار، رغما عن غضب «زيوس».

* لكن المتمرد قد يدخل في العبث واللاجدوى، وقد لايكسب غير الخسران.

- لو كان منقار الصقر الذي ينتزع كبد «بروميثيوس» كل يوم وهو مصلوب على الصخرة صورة للعبث لفقد «بروميثيوس» كل معناه. ولكن الصقر حقيقي جدا: انه رمز الشرّ الذي يتحداه هذا المصلوب على الصخرة كل يوم، مصرًا على جدوى تمرده.

قد يساق الانسان الى اليأس من جدوى كل فعل، بما فيه فعل التمرد - والاغراء شديد بذلك - ولكنني، بقدر ما أوتيت من وعي، ارفض هذا الاغراء وهذا اليأس. في مثل هذا الرفض توجد بذور الابداع في حضارات الانسان كلها.

* قل لي: هل تبدا الرواية عندك من فكرة، ام من شخصية، ام من حدث؟ اود لو تحدثني عن كل واحدة من رواياتك: كيف بدأت بالتشكل؟

- يصعب عليّ ان احدد البدايات. لعل كل بداية هي مزيج من فكرة وشخصية وحدث، تبدأ كلها معا في مكان ما من المخيلة صغيرةً ثم تكبر. ولكن الاهم منها هو أن البداية تأتي دائما على

شكـل حالـة ذهنيـة شـديدة الالحاح ، تأتي بما يشبه الحمّى المفاجئة التي تدفعني الى الامســاك بالقلم ، والاغـراق في الكتـابـة ، اكـاد أقـول ، تلقـائيـا ، كأن الـذهن مشحون شحناً عاليا ويجب ان يفرغ شحـنتـه ، مما يحدوبي الى الاعتقـاد أن كل روايـة هي المحصلة الاخـيرة لعشـرات من الافكـار والشخصيات والاحـداث التي تراكمت مع الزمن في ركن ما من الدماغ ، واخذت تتآلف بينها دون وعي مني ، ولما حان اوانها أستبدت بي ودفعتني الى الكتابة . هذا لا يعني أنها تأتي مستكملة تفاصيلها : فهي بقدر ما تتحكمّ بالذهن ، تتمنع عليه ، ولاتسلم نفسها الآ بمقدار، وعلى فترات .

عنـدمـا بدأت اكتب «صـراخ في ليـل طويـل» كنت ، لأكثر من سنـة ، في اضطـراب نفسي أدى بي الى كتـابـة شعر كثير . ولم يهدأ الاضطـراب الى ان احسست الاَبدّ لي من وضـع محنتي الـداخلية بشكـل قصصي استطيـع ان أحمّله من الـوصف والـرمز والتحليل ، والنقـاش اكثر مما استطيـع ان أحمّـل به الشعر . وجاءني الاحساس بضـرورة ان اصــوّر ليلةً واحــدة من حيــاة شاب في مثـل حالتي النفسية ، وأعود بكل ساعة من هذه الليلة الى الجذور التي مازالت تغـذيهـا ـ دون ان اقـصـد ، بالطبـع ، ان اكتب سيرتي بالمعنى البيوغرافي ـ فذلك أمر آخر . انما كنت مدفوعا لاكتشاف الوسيلة التي أستطيع بها ان أمزج الرمز والاسطورة والواقع والوهم في كل متناسق (وهـو العمـل الفني) قد يؤدي بي الى ادراك ماأنـا فيه . فالروائي ، ولاشـك يحيـا ، في الاقـل ، على مستـويين اثنين : مستوى علاقاته

الشخصية اليومية، ومستوى اشخاصه الروائيين. وثمة وشائج خفية عسيرة التحديد تربط بين المستويين، هي جزء من سر الابداع الذي من العبث أن يحاول المرء النفاذ الى أغواره. وعندما يتحقق ذلك في عمل كامل فان له اثرا مدهشا شافيا للنفس. وهذا ما اكتشفته بعد فراغي من كتابة «صراخ في ليل طويل»، ومارحت اكتشفه كلما انتهيت من عمل جديد.

اذن، لعل الرواية عندي تبدأ من «محنة» ما، عليّ ان اخلص منها على طريقتي بالكتابة.. وبالخلاص منها اكون قد اغتنيت ذهنيا وعوفيت نفسيا.. واكون قد أوجدت كتابا آخر أريد له ان ينفصل عني وينضم الى تراث الانسانية كلها.

* ولكنك في روايتك تدافع عن فكر، وعن نموذج، وكأنك ترمي الى ايجاد فن يدعو الى التفكير..

ـ بالنسبة اليّ هذا تحصيل حاصل.. لا لأنني «أفكر فأنا موجود» فحسب، بل لأنني ارى ان الوجود لابدّ له من الغزارة والكثافة والتوتر لكي تكون الحياة جديرة بأن يحياها الانسان ـ وهذا مايتحقق معظمه بالتجربة والتفكير معا. فلئن تكن العشوائية سمة طاغية من سمات الحياة وعلاقاتها الانسانية، فان التفكير وحده يتخطى العشوائية (او يحاول ان يتخطاها) الى ماهو ذو دلالة باقية في العيش. والرواية عندي، في خاتمة المطاف، هي هذه الدلالة

بالذات .

* هناك ملاحظة مثيرة للانتباه في رواياتك، هي اعتمادها على الفرد. فالفرد فيها يواجه الفرد . . كما انه يواجه مصيره، في الغالب، بشكل فردي . . وأحيانا يكون أعزل حتى من قواه الذاتية. انني أسأل: لماذا؟ هل لأنك ترى الفرد في اطار فرديته اكثر حرية، واكثر قدرة على القيام بأفعاله الشخصية وتأكيد مواقفه الذاتية؟

ـ سؤالك يحمل في طياته الكثير من الجواب. ولو أنني أستدرك: من حيث كون الفرد «احيانا أعزل حتى من قواه الذاتية. » فالفرد عندي لا يكون ابدا أعزل من قواه الذاتية، ولكنه قد يكون مغلوبا على امره، رغم هذه القوى، واذا غلب على امره فانه لايتخلى عن اصراره الفردى بسهولة. لعلك تفكر هنا بشخصية الدكتور فالح حسيب في «السفينة» . . ولكن، حتى هذا المنتحر أخيرا، هل تراه حتى اللحظة النهائية متنازلا عن فرديته؟ أليس فعل الانتحار لديه، في النهاية، هو فرديته في اوجه الناس جميعا بشكل فاجع؟ ان انتحاره فعل احتجاج صارخ منه ـ سواء اتفقنا معه ام لم نتفق على

احتجاجه. انه عمل فرد اني صرف. . .

واقع الامر ان الرواية لايمكن ان تتخلق اذا لم تكن قصة افراد يواجه بعضهم بعضا، ويواجه كل مصيره، كما تقول بشكل، فردي. ربما كان هذا الشكل هو الذي يؤكد على قيمة الانسان كما ارادها له الانبياء والفلاسفة والمبدعون منذ أن كتبت «ملحمة كلكامش» حتى اليوم.

* بعد هذه الرحلة غير القصيرة مع الكلمة المبدعة. . هل صادف ان طرحت على نفسك سؤالا من قبيل: ماهي الكتابة؟ انني اطرح هذا السؤال، وأضيف مستوضحا: هل الكتابة عندك انتاج للواقع، ام انتاج لأثر فاعل، وللعلاقات الانسانية فيه؟

ـ تريد ان تسألني ذلك السؤال الممتع والرهيب معا: ماهي الكتابة؟ لكان بأستطاعتك أن تسأل ايضا: ماهي الكلمة ؟ ماهو الغناء؟ ماهو الشعر؟ ماهو ان يكتب المرء شعرا؟ ماهو ان يرسم المرء صورة؟

الكتابة عمل يدفع اليه المرء تلقائيا اول الأمر، وفيما بعد يجتمع لديه ـ اذا كان ذا موهبة ـ التلقائية والوعي في السيطرة على مايكتب. ماهي الكتابة؟

الكتابة هي ان ترتب، عن طريق الكلمة، صورا وأحاديث على الـورق. الكتـابـة هي ان تعيـد حيـاة، لعلهـا مبهمـة اوشبحية في ذهنـك، فتحاول ان تجعلها مخصصة وبارزة في تفاصيلها الأخرى، تتـوضـح لك في أضـوائهـا العليـا وفي ظلالهـا السفلى أمور لم تكن واضحة عندما كانت هذه الحياة مبهمة في ذهنك...

الكتابة عملية استقصاء: استقصاء للذات، استقصاء للذهن، واستقصـاء للتجـربـة.. والـذي يدفعنا اليها لا أعرف ماهو: قوى داخلية. كان الشعراء يقولون ان الشياطين تدفعهم الى كتابة الشعر لعل شياطين مماثلة تدفعنا الى كتابة النثر، اذا كان هذا النثر يقارب الشعر في قوته وفي مداه.

* وكـما يبـدو لي: انّ لك كمبـدع نوعـا من الخصـوصية في علاقتك بمـوضـوعك. اودّ ان اعرف شيئا عن طبيعـة هذه العـلاقـة، وعن الكيفيـة التي تحددت بها.. وعن هذه السبـل الفنيـة المتعـددة التي اتخـذتها في الكتابة: شعر، وقصة وروايـة، ونـقـد، الـى آخـر ماهنالك...

ـ هذه العلاقة نشأت تلقائياً، وبدون تفكير مسبّق يحدد لي مسارا في مخيلّتي. بدأت الكتابة، على ماأذكر ولي من العمر عشر سنوات..

حاولت ان أكتب مسرحية ـ وهذا شيء انظر اليه الآن عبر التجارب، وعبر الرؤى، وعبر الخيبات، وعبر الأفراح، فأرى فيه دلالة غريبة: طفل لايعرف مامعنى ان يكتب الانسان، يمسك قلماً ويكتب مسرحية ـ ففي تلك الايام كانت المسرحية هي الشكل الذي يحفظ بالنسبة لي، اطارا للكلمة، لأنني كنت رأيت مسرحية تمثّل فكنت أشعر أن المرء يستطيع التعبير عن نفسه عن طريق المسرحية.

فيما بعد تحوّلت من فكرة المسرحية الى فكرة القصة.. وفي فترة ما كتبت شعرا. كان يدفعني الى هذه التجارب شيء غامض لا أعرف ماهو سوى مطالعتي، اوقراءتي لكتبنا المدرسية، والكتب التي كنّا نلقاها في المكتبات القليلة على الطريق بين البيت والمدرسة. لم يكن هناك من يوجهّنا.. كنا نعيش في محيط عائلي فقير.. لم يكن بيننا من يقرأ أو يكتب سوى أخي يوسف الذي توقف عن الذهاب الى المدرسة لأنه كان مضطراً للعمل. فكل ماأراه عندما أعيد النظر في تلك التجربة هو دافع عميق وتلقائي لا أستطيع ان اصل الى سرّه، يجعلني ارى العالم في شكل معيّن أريد ان أمسك به في اطار الكلمات. وعند ما بدأت أرسم كان الدافع الى الرسم بنفس التلقائية: رأيت أناسا يرسمون.. كنت امرّ، في طريقي الى المدرسة، بد كان حلاق كان الحلاق فيه يرسم عندما لايكون لديه زبائن يحلق لهم. كان له مسند، وكانت لديه لوحة ألوان، ورأيت أنه يأتي بصورة شخص فيخطط عليها مربعات،

ثم يخطط مربعات أكبر على اللوحة التي على المسند، ويرسم. كان يكّبر صورا صغيرة، هي صور لأشخاص. كنت أقف بالباب وأتفرج . . وكان يفرح عندما يرى هذا الولد، وأولاداً مثلي، يقفون بالباب لكي يشاهدوا مايرسم.

كان هذا اول شيء جعلني اشعر أنني انا ايضا أستطيع ان افعل ذلك، وان ارسم. فيما بعد، كانت الاشجار التي تحيط ببيتنا هي التي تريد ان أعيد تجربتها على الورقة فأرسمها. وأذكر أن أمي قالت لي يوما: اذا كنت سترسم لي صورة بيتنا بالألوان أعطيتك قرشا لتشتري به الألوان.

وتزامن الدافعان الى الرسم والى الكتابة في طفولتي، بحيث كنت أرسم وكنت أكتب وأنا لا أعرف بالضبط ماالذي يدفعني اليهما.

عندما كبرت توضحت الأمور اكثر فأكثر، جعلت انتبه الى كلمة تتكرر في مايقوله لنا معلمو اللغة: كانوا يتحدثون لنا عن الصرف والنحو وحفظ قواعد اللغة. . وكنت ميّالا الى «الاعراب». كنت اشعر انّ فيه نوعا من الرياضيات، وأؤكد لك أنّ الكثير مما أعرفه من قواعد اللغة تعلمته في المدرسة الابتدائية. كان لنا مدرّس جيّد، اسمه جبور عبود، فهدانا بحبه للنحو. . وتعلمت الكثير من تلك المرحلة في حياتي. لكن كانت هناك كلمة تتردد في أحاديثهم، وهي كلمة «أدب». . كانوا يتحدثون بين حين وآخر عن الأدب العربي. . تاريخ الأدب . . يقولون في الأدب . .

ومعها كلمة «أدباء».

تصوّر بالنسبة لولد عمره عشر سنوات، او اثنتا عشرة سنة، يعيش في محيط خال من الكتب، يسمع هذه الكلمات. كانت الكلمة سحرية بالنسبة لي. واذكر حين ادركت الدراسة الثانوية ـ في الأول الثانوي ـ كنت أقول لمدرّس اللغة العربية المرحوم محمد العدناني: ومتى سندرس الأدب؟ فيصبرني، ويقول لي: انّ الدور سيأتي.. سأعطيكم كتابا في تاريخ الأدب..

شعرت حينئذ، شعورا غامضا بأنّ مايسمى بـ «الأدب» هو ما أنا اسعى اليه في محاولاتي الصبيانية في الكتابة، سواء أكانت شعرا ام قصة ام.. الخ.

عندما توضحت الامور أكثر فيما بعد، وعندما قرأنا الشعر العظيم الذي كانوا يدرسوننا اياه في الثانوية.. وعندما قرأنا الكتب القديمة المقررة علينا.. وعندما تعمقّنا في اللغة.. وعندما بدأنا ننقد الشعر الذي ندرسه ـ وكان للاستاذ الدكتور اسحق موسى الحسيني دور موجّه وكبير في تلك الفترة ـ شعرت أن حياتي التي اعيشها لايمكن ان تكون كاملة الا اذا رفدتها بما يعتلج باستمرار في ذهني.. فأنا، في خيالي، أعيش حيوات، وليس حياة واحدة. كنت هكذا منذ صغري: كانت لي ذاكرة مذهلة وبقيت كذلك الى ماقبل سنوات.. كانت تستوعب كل شيء وتبقيه كالكومبيرتر، تحت تصرفي حين اريد أيّا منه. هذه الذاكرة كانت تغني تجربتي الحياتية المحدودة. ماأقرأه فأتذكره كان يضيف تجربة الى الحياة

المحدودة التي كنا قسرا نعيشها، وكانت في الواقع، حياة كفاف وعسر.

الأدب، كما فهمته حينئذ، كان وسيلتي الى اجراء عملية تفاعلية بين مايعتلج في ذاكرتي وبين مايعتلج في نفسي . . اى بين هذه الحيوات المختلفة التي صرت أحياها على مستويات مختلفة، سواء على مستويات الفعل ـ على محدوديته ـ أوعلى مستويات الخيال ـ على اتساعه ـ ومن هنا جاءت نزعتي الى الكتابة عن كل شيء، حتى لولم يكن موجودا في الواقع الذي أعيش. ربما كان هذا نوعا من النزعة الهروبية ـ قد يقول عني سايكولوجي بأنني أهرب من واقعي الى شيء موجود في خيالي . . هذا صحيح . . وانا أعتقد بأن كل من كتب يتمتع، في قرارته، بقوة هائلة على الهروب من واقع ما، لكي يعود مغتنيا الى واقعه، فيحاول ان يغيّر هذا الواقع. وهذا هو الذي اخذ يتبلور، فيما بعد، عندما مررت بصباى وحداثتي وبلغت مرحلة الجامعة. فعندما ادركت تلك المرحلة كانت الامور قد نضجت في ذهني. مطالعاتي، وتجربتي في الحياة، ومعرفتي بالناس، ومعرفتي بما يجعل الحياة تستحق ان تعاش، كانت قد تكاملت، وقررت انني اذا اردت ان اكتب شعرا فسأكتبه، واذا اردت أن اكتب قصة او مقالة فسأكتبها واذا اردت ان ارسم فسأرسم . . الوسائل، بالنسبة لي، كلها، في النهاية، تصب في طريقتي الوحيدة في اغناء حياتي، واغناء تجربتي، سواء بأن اعيش حياة متجددة فيها، او بان أعمّق تجربتي اليومية التي اعيشها.

* وهــل تعتــبر مابلغتــه، على مستـوى الكتابة والابداع، يمثل منتهى طمـوحك في هذا الميدان، او ـ على الاقـل ـ ماشكـل آفـاق حلمك حين بدأت؟

ـ امّا انّه يشكل منتهى طموحي، فقطعا لا . . . لا . . ابدا . . انا لم أحقق سوى جزء صغير مما كنت احلم بتحقيقه. امّا انه يقع ضمن الافق الذي تصوّرته حينئذ لنفسي، فهذا صحيح.

هنـاك من يتحـدث عن حيـاته فيجعل فيها نوعا من الفصم بين طفولة شقية بائسة، وبين شباب كان قاسيا هو الآخر، ثم بينهما وبين مرحلة نضـج استقـرّ فيها وعرف شيئا من السعادة. . ويقسم حياته الى مراحل، ولايجد بينها تكاملا، وانما يجد قطعا متواتراً بين مرحلة وأخـرى. انـا أجـد تكـاملا واستمرار قد يكونان نادرين ـ لا أعرف بالضبـط ـ منـذ ان فتحت عينيّ على الحيـاة حتى اليـوم، وكتاباتي ونـزعـاتي الابـداعيـة كانت متصلة بهذه الحيـاة المتواترة بما فيها من مصـاعب، وبـما فيهـا من عنف كنّا نحن فاعليه أو معرّضين له، بما فيها من شظف، وبما فيها من فرح، بما فيها من قسوة تفرض علينا، وبـما فيهـا من محاولة لاختراق القسوة الانسانية لدى الآخرين، وبما فيهـا من اضطـرابـات سياسية. . بما فيها من طموح. . بما فيها من صراخ وبكـاء ورقص. . . هذه الأشيـاء كلهـا كنت أمرّ من خلالها واشعـر انهـا متصلة. . ليس هنـاك قطـع بين مراحـل حياتي، رغم

المنعطفات الحادة التي عرفتها فيها. . . كلها متصلة، وكلها حاولت ان أجعل منها مادة لما اكتب، او، في فترة ما، لما أرسم، شاعرا، باستمرار انّ ماحققت هو جزء فقط مما يلتهب في دخيلتي ومما يعتمل في خيالي. . مؤملا دائما ان ثمة في المستقبل مجالا للمزيد من هذا التكامل، وهذه التجربة، وهذه الكتابة.

* حين استعرض تاريخ حياتك في علاقتك بمختلف فنون الابداع التي مارستها، اجد الرواية، كجنس ادبي، قد قفزت في السنوات الأخيرة لتكون المجالالاول الذي اتجهت اليه بكل طاقاتك الابداعية، بحيث اصبح تركيزك منصبّا عليها، سواء في كتابتها ام في الحديث عنها. ما الذي يقف وراء هذا التركيز والاهتمام؟ هل لأنها اكثر الاجناس قدرة على امتلاك الواقع والاحاطة به، ام لأنها تتيح لك مساحة اكبر في المغامرة الابداعية؟

ـ الاثنان معا. ما من شك في ان في الرواية قدرة اكبر على امتلاك

الواقع ـ كما تفضلت ـ وهي في الوقت نفسه تتيح فسحة اكبر للتعبير عن الواقع ـ بكل معانيه ـ وتصوير التجربة الانسانية وبالمغامرة في تصويرها ابداعيا.

كان تركيزى على الرواية في السنوات الأخيرة محصلة اهتماماتي السابقة، لأنني حاولت ان اكتب الرواية منذ أن كان عمري اربع عشرة سنة (أترى كيف ان الجذور كلها كامنة في الطفولة؟) ـ كتبت، وقتها، حوالي مائتي صفحة. كانت الرواية ـ كما أدركها الآن ـ حلمية. لكنني لا أذكر حول ماذا كانت تدور، لأنها، لسوء الحظ، ليست موجودة لدى الآن. كما كتبت قصة طويلة . . . لكن ادركت، فيما بعد عندما استمررت في المدرسة وبدأت أقرأ روايات وكتبا ادبية كبيرة . . ادركت ان كتابتي لم تكن ناضجة . . فكان عندي من القدرة على الحكم على النفس بحيث انني طويتها، وبدأت بالقصة القصيرة . . وقد بدأت كتابة القصة جادا منذ سن السابعة عشرة ـ وفي هذه الفترة كتبت مسرحية، الآ ان التركيز الاساسي كان على القصة القصيرة، اذ كتبت عدة قصص قصيرة، اهمها كانت القصة التي اكملتها وعمري ثماني عشرة سنة وعنوانها «ابنة السماء»[1] ـ هذه كانت حصيلة الصبا . . حصيلة تطلعي نحو جعل الفن القصصي فن انقاذ لخيالي، واقامة الصلة بين التجربة والحلم . . بين الفعل والفن والحلم ـ هذا الشيء الذي

(١) نشرت في مجلة الأمالي البيروتية سنة ١٩٣٩، وقد كتبت في شتاء ١٩٣٨ / ٣٩.

درستـه بعـد هذه الكتـابـة بحوالي ثلاثين سنة - «ابنة السماء» ليست قصة قصيرة بالضبط . . انها قصة قصيرة طويلة . . وحين نشرت في مجلة «الأمـالي» اضطـر المحـرر الى نشـرهـا على عددين . . وقد نشرتها يومئذ لأنني حسبت انها تحقق شيئا مما أردت أن اقول . ولكنني عندما نشرت مجموعة قصصي القصيرة عام ١٩٥٦ لم أدخلها ضمن مانشـرت ، لأنني شعـرت بأنهـا تمثـل نهايـة طفـولة المرء الذهنية . . وتـركتهـا لمؤرخي الادب اذا ما أرادوا التأريـخ للقصة ، لأنني أعرف ان الكثـير من مؤرخي القصـة الفلسطينيـة يتحـدثون عنها الآن في سياق حديثهم عن بدايات القصة الفلسطينية الحديثة .

ذهـبت الى انكلترا لاكـمال دراستي في الادب الانكليـزي . . وهنـاك ، في دراستي هذه ، اكـدت اكثـر ماأكـدت على الشعـر والمسرح ، حيث كان اهتمامي الاكبر . كنت اختار من الموضوعات ، حينما يكون هناك مجال للاختيار ، لا الرواية ، بل الدرامة . . المأساة الاغـريقيـة . . المسـرحيـة الاليـزابيثيـة . . شكسبـير . . المسـرحية اليعقـوبيـة . . الشعـر في القـرن الثـامن عشـر . . الشعر في العصر الـرومـانسي . وقـد اخـترت الشعـر أبتـداء من القرن التاسع ، من الشعـر الانكلو- سكسـوني ، حتى الشعـر الحـديث . فالى جانب الدرامة في شتى عهودها ، كان اهتمامي الأكبر منصبا على الشعر .

عندما عدت من دراستي الى القدس - طبعا في هذه الاثناء كنت قرأت روايات كثيرة جدا باللغة الانكليزية - لم يخطر ببالي ان اكتب قصة بين حين وآخـر . كان همّي يتجه الى كتابة القصيدة ، وكنت

اكتبهـا، في تلك الفـترة، باللغـة الانكليـزيـة. عندما عدت كنت اكتب الشعر. لكنني، فجأة، بدأت اكتب الرواية ايضا . . . اى ان اتجـاهي الأصـلي برز مرة ثانية، بعد انقطاع اربع او خمس سنوات. فكتبت روايتين قصيرتين: احداهما هي «صراخ في ليل طويل» التي تعــود الى سنــة ١٩٤٦. وفي الــوقت نفسـه كنت اشعـر ان الفن الـروائي هو، في الـواقـع، أصعب مما كنت اتصـور ايـام كنت اقـرأ الــروايــات العــربيــة. الفن الـروائي العـربي بدأ ينضـج بعـد الخمسينــات. كانت هنـاك محاولات في الأربعينـات. . وقبلهـا في الثـلاثينـات والعشرينات. . ولكن اذا عدت اليها اليوم، في ماكتبه بعض الكتـاب المصـريـين والعـراقيين، ستجد أنها محاولات بدائية نسبيـا في الـتركيب، وفهم الشخصيـة، وعـلاقـة الشخصيـة بالحـدث. . الـخ. . فبدأت اكتب قصصا قصيرة من جديد. لكن في اثناء كتابتي هذه القصص كان ذهني يعمل روائيا، بحيث انني في سنة ١٩٥٣ ـ أي بعد «صراخ في ليل طويل» بسبع سنوات ـ شرعت بكتـابـة روايـة. في اثنـاء كتـابتي هذه الـروايـة كنت اكتب قصصـا قصيرة، لأنني شعرت ان هذه الرواية، بالمسار الذي فرضته عليها، لاتفي بحاجتي، وان هناك اشياء أخرى تلحّ عليّ يجب ان اكتبها. . فكنت اكتب القصص القصـيرة التي ظهـرت فيـما بعد، في كتابي: «عـرق . . وقصص أخـرى» [٢]. . هذه المجمـوعـة تغطي الفـترة

(٢) ظهرت هذه المجموعة في طبعتها الاولى ١٩٥٦ عن الدار الاهلية في بيروت. وأعادت ـ

الواقعة بين سنة ١٩٤٦ وسنة ١٩٥٦ .

وفي سنة ١٩٥٦ كنت قد انتهيت من روايتي «صيادون في شارع ضيق»[٣] . . فكما ترى ، بقي همي الروائي موجوداً . لكنني انقطعت بعد نشر «صيّادون» الى الرسم والنقد لبضع سنوات .

هنا نعود الى التلقائية التي تحدثت عنها بشأن طفولتي . . شعرت ان الرسم اصبح مهما مرة ثانية في حياتي ، بعد أن كانت اهميته قد تناقصت ، ولو أنني في فترة الاربعينات كنت قد رسمت بكثرة . وشعرت ان النقد الفني كان غائبا في المحيط العربي ، وأن هناك ثورة أسلوبية في الرسم العربي بدأت معالمها بالظهور عندما كوّنا «جماعة بغداد للفن الحديث» عام ١٩٥١ ، وان هذه الحركة الأسلوبية في الرسم تحتاج الى مايرفدها في النقد ، فجعلت اهتماماتي النقدية - الفنية تتصاعد وتتبلور كتابة بالعربية والانكليزية . وهذه تعود ، في

هذه الدار اصدارها في طبعة ثانية ١٩٥٨ تحت اسم «المفنون في الظلال» دون اذن المؤلف في تغيير العنوان . وصدرت طبعتها الثالثة بعنوان «عرق . . وقصص أخرى» عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام ١٩٧٤ ، وصدرت طبعتها الرابعة تحت عنوان «عرق . . وبدايات من حرف الياء» حيث أضيفت اليها قصة جديدة هي «بدايات من حرف الياء» ، وذلك عام ١٩٨١ ، عن دار الآداب ببيروت .

(٣) كتبت هذه الرواية اصلا باللغة الانكليزية ، وصدرت طبعتها الاولى في لندن عام ١٩٦٠ . أمّا في العربية فلم تصدر الا عام ١٩٧٤ عن دار الآدب ببيروت ، بعد ان ترجمها الى العربية الدكتور محمد عصفور .

الـواقـع ، الى أيـام دراستي في كيمـبردج عندما كنت ادرس الأدب الانكليـزي ، لأنني إلى جانب اهتـمامي النقدي بالشعر والمسرحية ، كنت بدأت ايضـاً اهتم كثـيرا بالنقـد الفني ، ولـو أنني لم اكتب في كيمبردج إلاّ رسـالـة واحـدة طويلة قدّمتهـا للممتحنـين في احدى السنوات عن حركة الفن الحديث، شفعتها بمطالعات لم تنقطع .

وهنـا يجب ان اذكـر ايضـا انني في اواخر عام ١٩٤٤ ساهمت مع بعض الاصـدقـاء في القدس بتأسيس ملتقى يدعى «نادي الفنون» وقـد تمّ يومهـا انتخابي رئيسا له . وكان هذا النادي يقدم أسبوعيا ، مسـاء كل يوم سبت ، محاضـرة مصـورة ، اوموضّحة ، عن الرسم او الشعـر او المـوسيقى ـ وقـد القيت فيه محاضرات كثيرة ، بل كنت اذا غاب المحـاضـر لسبب ما ، اسـرع الى ملء مكانه بمحاضرة منّي . وبعـد ذلـك بأقل من سنتين عدت الى الرسم على نحوكان يشغل معظم اوقـات فراغي . وهكـذا تزامنت ، ابتـداء من عام ١٩٤٦ ، نشاطاتي الفنية والنقدية والروائية على نحومتواصل ، الى ان جئت الى بغـداد عام ١٩٤٨ . . وبعـد فترة قصـيرة استأنفت الـرسم والكتـابـة ، ولـو بتفـاوت مضطـرب . . وكـانت الفـترة (١٩٥١ ـ ١٩٥٢) من اغنى فترات حيـاتي عمـلا وتنـوعـا . . بل يجب ان أقول : انّ الخمسينات كلها كانت من أغنى الفترات في حياتي .

في ١٩٦٣ ـ ١٩٦٤ عاد اهتمامي بالرواية ، وشعرت أنني يجب ان اكتب رواية جديدة . وبدأت «السفينة» . وفي اثناء انشغالي بها ، بين ١٩٦٤و١٩٦٧ ، مررت بفـترة خصـبـة في الـرسم . غير ان

الرواية اخذت تشغل ذهني بشكل يومي ومباشر، بحث أنني انصرفت عن الرسم وركزت على الكتابة الروائية والعملية النقدية.

* وانت في هذا كلّه لم تكن كاتبا محايدا، كما أرى..

- طبعا لا.. ليس هناك من حياد عندما تلح عليك الأفكار، وتقضي معها حياتك ليلا ونهارا، والليالي لاتنام فيها لأنّ خيالك يقلقك، وعواطفك تؤرّقك... ليس هناك من حياد في حالات كهذه. فأنت تكتب لأنّ ثمة في نفسك مايجب ان يقال، ويؤكد على موقفك في الحياة.. يؤكد على نظرة في الحياة تطالبك بأن ترفع صوتك والاّ اختنقت. الكتابة شيء يناقض الحياد أصلا.

* لكن هل تريد للرواية - روايتك - ان تكون عامل تغيير، ام أداة اكتشاف في واقع البنية الاجتماعية التي تتناولها؟

- الرواية يجب ان تكون عامل اكتشاف. هذا شرط اساسي في نظري. ولكن ككل الفنون المبنية على اكتشاف تفاصيل الواقع والعلاقات الخفية التي تربط اوجه الواقع بعضها ببعض - هذه الفنون لها قوّة تغيير في المجتمع وهي ليست قوّة قسريةّ، بحيث تدفع الناس دفعا الى تغيير طريقتهم في الحياة من كذا الى كذا، لكنها قوّة قريبة من الطاقة السحرية التي تفعل في النفس دون وعي

من النفس. بعبارة أخرى: انها تعمل في الدواخل وفي نفسية المجتمع دون ان يعي المجتمع ذلك فتساهم في تغيير هذا المجتمع.

الشعر له هذه القوّة. . والرواية لها هذه القوّة. . واحدى القوى الأساسيّة في تغيير المجتمعات المتحضّرة هي، في الواقع الرواية. ومثل هذه القوّة لاتكون الا في الفنون التي تعيد تصوير العلاقات بين الناس، والتفاعلات، والعواطف فيما بينهم، والعواطف التي تثار فيهم والأحداث التي تصيبهم، سواء اوقعوا فيها ضحايا أو تغلبوا عليها. هذا كله تبينّ انه من حاجات النفس التي عرفها الانسان منذ ان كتبت ملحمة كلكامش والملاحم الأصغر التي كتبت قبلها في الحضارات القديمة، وما ظهر منها في الحضارات اللاحقة، مثل (الالياذة) و(الاوديسة) . . اوماجاء من بعد، عن العرب من اخبار حروبهم (داحس والغبراء، وحرب البسوس)، او الصراعات المختلفة التي تشغل منطقة تقع ما بين التاريخ الاسطوري والتاريخ الحقيقي في اوائل الحضارة العربية. . الى ان نأتي الى فترة النضج، حيث نجد النفس العربية، كأية نفس في اية حضارة، تريد ان تستعيد ذكر الأخبار. وعند العرب كانت القصة الحقيقية هي الأخبار. . اي انهم كانوا يريدون ان تكون للقصة جذور في الواقع، فكانوا يميزون بين «الاسطورة» او «القصة» و«الخبر» بأن القصّة وهمية، حديث خرافة، في حين ان للخبر جذوره في الواقع. لكن الميل الى القصة لم يضعف، لأنّه ميل متأصّل في النفس، وتجد فيه

النفس تطلعها الى المعرفة . . الى الفهم . . الى الادراك ، فالسعي الى ماهو أسمى وأفضل .

ان تسمع قصة كان نوعا من طلب الادب والمعرفة . ولذلك كان الناس ، عندما انحسر التعليم في المجتمع العربي بعد سقوط الدولة العباسية ، يطلبون سماع القصص ، فيسمعونها بلذة من رواة بارعين يلملمونها من المتوارثات الشعبية ، او يبتدعونها على طريقتهم زاعمين في الاغلب ، انها جاءتهم عن الكتب القديمة ، او من حكماء العصور الخالية .

الشيء نفسه حدث في الحضارات الاوربية ، فظهرت «الرومانسات» في القرون الوسطى وفيما بعد ، ومن ثم ظهر المسرح . . ثم الرواية (التي اعتمدت كثيرا على «الف ليلة وليلة») .

هذا كله كان يدل على ان النفس بحاجة الى اعادة تركيب التجربة الانسانية لكي تفهم ماهي بشأنه فتتحقق لها حياة اغزر ، وتؤدي الى تصرّف افضل بين الناس .

وحتى اليوم بقي للرواية هذا المفعول السحري في النفس . واذا وجدنا اليوم ان الناس ينصرفون الى السينما والتلفزيون ، فانّ هذا الانصراف متصل بميل الانسان الى سماع القصة اوقراءتها . . وبالتالي فهو ميل النفس الى البحث عن سبل أخرى في العيش ، والبحث عن ضرب من السعادة لايمكن تحديد هويتها او ابعادها ، وذلك عن طريق معرفة مايحدث للاناس الآخرين الذين نرى حياتنا

مرمزّة ومجسدة في حياتهم وفي تصرفاتهم .

* هل لك ان تخبرني شيئا عن شخصياتك؟ انني اسأل عن هذا الارتباط عندها بماضيها الذي لعله صورة لماضيك. وهذا الماضي هو حالة ملحّة في حياتها، وهي مشدودة اليه بأعصابها، بفكرها، وبحركتها.

- لاشك ان اشخاصي مشدودون اليّ، وهذا شيء أؤكد عليه، ولا أتحايل عليه اصلا. وهم مشدودون الى نفسي لا كشخص فقط، وانما كانسان عرف أناسا آخرين . هناك ألوان من الشخصيات هم الأناس الذين عرفتهم او عرفت امثالهم عبر حياتي وتجاربي المتواصلة .

اما لو كنت اكتب قصصا بوليسية مثلا، او روايات للتسلية، لكان بامكاني، حينئذ، ان اخترع انواع الشخصيات، وانواع البشر، وان آخذ انماطا بشرية من المجتمع، سواء كما أعرفها من تجربتي اوكما اعرفها من الكتب اوكلام الناس. . واستعمل هذه الأنماط في قصص. ولكنني لا أرضى لنفسي أن اكتب على هذه الشاكلة. انا لا أكتب على هذا النحو. كتابتي صادرة من أحشائي. انا اكتب لأنّ في داخلي نارا تلتهب واريد لشيء من هذه النار ان يتجوهر على الورق في ما أكتب وماأبدع، سواء من

شخصيات او احداث او حوار . بغير هذا لا أدري قيمة لما اكتب
. . لو لم افعل ذلك لكانت الكتابة مجرّد عبث . .

انا لا اقول هذا تاكيدا على نوع من النرجسية ، كما قد يتصوّر البعض - فليست القضية قضية نرجسية - وانما أراى ان الانسانية تتمثل في أفراد. الفن لايتمثل في المجردات، حتى وان كان مجردات نمطية ، لأن المجردات النمطية هي ، في النهاية ، مجردات مسطحة . أنا اراها تتمثل في أفراد ، وآخذ من هؤلاء الافراد بعضا ممن استطيع ان أفهمهم و اتعاطف معهم ، فأمثلهم في رواياتي . وقيمة التغيير التي تحدثنا عنها جوابا عن السؤال السابق - قيمة التغيير اللاحقة لتصوير هؤلاء الافراد قيمة باقية ، لأنهم اذا كان الكاتب موفقا في تصويرهم يصبحون نوعا من المثل للمجتمع ، بحث ينطبق عليها ماقاله «اوسكار وايلد» : «الفن لايقلد الحياة ، بل أن الحياة تقلد الفن» . لعلّ اوسكار وايلد ، بقوله هذا ، يبالغ بعض الشيء تأكيدا على المعنى الذي يقصده ، وهو أنّ الحياة تجد أنها تقلّد المثل التي يتعرّف الناس اليها من خلال مطالعاتهم . . من خلال تعايشهم مع الشخصيات الروائية عن طريق الكلمة . ولكنه ليس بعيدا عن الصواب .

* وما ألاحظ هو أنّك كثير
الاحتفاء بهذا الماضي . . بما ضي
هذه الشخصيات ذات الحضور
في رواياتك . فأين «مستقبل

الحاضر» الذي تعيشه هذه الشخصيات؟ انني أجد الكثير من شخصيات رواياتك غير معنية بهذا المستقبل.

ـ لو كان الماضي والحاضر مجموعة عوامل رياضية محددة نعرف انها اذا جمعت بشكل معيّن نستخلص منها نتيجة معينة لحاولت، حينئذ، ان اقول لك انّ المستقبل هو كذا وكذا.

لكن يخطيء من يتصّور ان التاريخ، دائما، مجرد سبب ونتيجة. الاسباب كثيرة، ونتائجها لانعرفها إلا عندما تقع. لذلك نحن نستطيع ان نستقرىء الماضي ونرى صلة الحاضر بهذا الماضي استقراء لما وقع، سواء أكان سببا، أو كانت هناك قوة تخرج عن الاسباب وتقتحم التجربة الانسانية وتعينّ للحاضر وجها اعتباطيا. نحن نستطيع ان نفعل ذلك. . ولكن لانستطيع ان نستقرىء المستقبل إلا بمزيج من التوقع والتكهن، ناهيك عن التمني، لأن التجربة ولأن التاريخ ليسا دائما مجرّد اسباب لها محدود يتهما الرياضية، كالعوامل الرياضية. نحن نتصور أننا باستقراء الماضي واستقراء الحاضر نستطيع أن نستقرىء المستقبل. . بعضنا يفعل ذلك بروح علمية، وهو شيء رائع. وبعضنا يفعل ذلك على طريقة قراءة الفنجان. ولكن التجربة التاريخية تؤكد لنا أنّ هذا وهم في معظمه. أنا أحاول، كما حاول كتّاب من قبلي، ان اجعل مما اكتب نوعا من النذير: انّ الانسان اذا تصرّف بشكل معينّ فانّ امراً

سيقع قد يكون له هذا الشكل. فأنا انذر بالمستقبل، ولكنني لا أتنبأ به ـ والأنبياء، طبعا، كانوا في جميع الحضارات قلّة، اما الكتاب فهم كثر.

كان يروق اللشاعر «شلي» ان يقول: ان الشعراء هم انبياء المستقبل. وانا يروق لي ان اتصوّر اننا، في الأساس، نتنبأ بمستقبل ما.. ولكن واقع الأمر في الفن الروائي هو أننا نحاول ان نستقرىء الماضي، أملا في التكهّن بمستقبل ما، ونحن نعلم ان الأيام قد تتكشف عن خطأ تكهننا. امّا من يقول لك انّ تكهنه هو الذي سيتحقق، فهو واهم جدا.

* اذن استطيع القول: انّ الرواية عندك مرتبطة بخبرة حياة، وليست استشرافا لحياة قادمة ستأتي..

ـ هي ليست استشرافا لحياة قادمة، لأن فهم الماضي وفهم الحاضر فيهما من الصعوبة وفيهما من الأهمية مايكفينا. حسبنا ان نتغلغل في تفاصيل ماضينا وتفاصيل حاضرنا لعلنا نحظى ببصيرة تنفذ، ولو الى حدّما، في مجاهيل ماسوف يأتي.

احدى الشخصيات في «عالم بلا خرائط» تقول مامعناه: كان الحاضر دائما هومّي. الحاضر هومّي، وليذهب المستقبل، بقضّه وقضيضه، الى الجحيم..

هذا الرجل كان يعيش الحاضر، ولكنه كان مبتلى ايضا بتذكر

ماضيه، وكان دائما يربط حاضره بماضيه، ولايجد الا الخسارة. أراد ان يعيش اللحظة الحاضرة بكل عنفها، بكل لذّتها، بكل ألمها. . . وقد عاش بالفعل، حياة عنيفة ولذيذة، وأليمة جدا، ومات هو لايريد أن يموت، لأنه كان متشبثا بهذا الحاضر. أما عن المستقبل فكان يقول: انني اذا قست المستقبل بتجربتي في الحاضر والماضي، سأجد أنني لا أستطيع أن أتكهّن إلاّ بمبهمات. فلماذا أتمسك بالمبهم وأتخلى عن اللحظة المجسدة الحاضرة التي تثير أحاسيسي، وتثير خيالي، وتثير تفكري؟

هذه شخصية قد تكون حقيقية، وقد لاتكون. . . لكنها تمثل اتجاها يعرفه معظم الناس في حياتهم اليومية. فمعظم الناس يفكرون بالمستقبل، لكنهم لايستطيعون التنبؤ به او انهم يتشاءمون فيتصورون مستقبلا مظلما، اويتفاءلون فيتصورون مستقبلا مشرقا. ويأتي المستقبل، في كل الأحوال، مختلفا عن الصورة التي كانت قد تبلورت في أذهانهم.

المهم عند الروائي، في نظري، هو أن يستقرىء الماضي، وأن يستقرىء الحاضر، وأن يقيم الصلة بينهما، التي هي صلة تكامل التجربة، لعل ذلك ينفذ به من خلال حجب الزمن نحو الأيام الآتية. ولكن هذا شيء يبقى في اطار التكهّن، ولايكون في اطار الحقيقة التي يدّعيها النبي.

* هل لك مشكلة واضحة ومحدودة مع الكتابة في هذا الاطار الابداعي؟

ـ المشكلة هي مشكلة الابداع نفسه. ان المرء يريد ان يخلق فنا فيه أصالة ـ اصالة بالمعنى الذي اقصد اليه انا ـ أصالة بمعنى أنّ اصوله في نفسه: فيه جدّة ولا يكرّر ماقيل سابقا، وفي الوقت نفسه يصوّر ماهو مبهم في اذهان الناس فيجسّده، ويحوّل اذهان القراء نحو قضايا لايكونون منتبهين اليها فيجعل لها أهمية في اذهانهم. والمشكلة هي كيف يفعل ذلك كله؟ فعندما يستخدم الروائي الشخصية لتوضيح الحدث، اويستعمل الحدث لتوضيح الشخصية، انما يجابه مشكلة في ان يجعل للحدث والشخصية جدة تجعل لكتابته قيمة لم تكن موجودة في السابق، وفي الوقت نفسه يجعل لها اتجاها مستقبليا ـ بمعنى ان هذا العمل سيسبق فيكون قمّة لكل الاعمال التي سبقته، لا أعماله هو فقط، وانما الأعمال الفنية الأخرى ـ وبذلك تكون له قيمة مستقبلية تتطلع الى الأمام. كيف يفعل ذلك؟ ذلك هو فنّه. انّ فنّي هو ان أجابه مشكلتي. المبدع يجابه، باستمرار، الصفحة البيضاء التي عليه ان يرحل فيها. الرسام يجابه القماشة البيضاء التي عليه ان يملأها بحلمه. وهذه مشكلته.

مشكلتي مع الابداع هي مشكلة هذا الوقوف امام الصفحة البيضاء لكي املأها بما هو مثير للنفس والذهن، وله قيمة باقية.

* استخلاصا من هذا كلّه، هل استطيع القول بأنك تكتب تحت هيمنة الذاكرة؟

ـ قد يصح، الى حدّما، ان تقول انني اكتب تحت هيمنة الذاكرة. للذاكرة هيمنة على تفكير الكاتب مهما حاول ان يتصوّر نفسه حرا أو طليقا منها، من قيودها ومن الخيوط التي تشدّه دائما الى الماضي. الـذاكـرة يمكن ان تكون قاتلة ويمكن ان تكون محيية. الذاكرة اذا وضعت في قوالب جاهـزة مع الـزمن، وبمجرّد ان تضغط زراً ذهنياً تأتيـك القـوالب التي هيأتهـا سابقـا ـ هذا النوع من الذاكرة هو، في نظري، الذاكرة القاتلة للابداع. اما الذاكرة التي لاتنصاع لأشكال جاهزة تستحضرها دائما في أطر اصبحت ثابتة مع الزمن، هذا النوع من الـذاكـرة التي هي قوّة سيـالـة دينامية مرنة جدا تفعل في نفسك بحيث كلما وجـدت نفسـك تحت هيمنتهـا، وجدت نفسك مثارا، لأنـك تكتشف في ماتتـذكـر اشيـاء لم تكتشفهـا عندما تذكرت هذا الحدث بالذات فيما مضى، هذا النوع من الذاكرة هو النوع المحيي والمهم في الخلق الروائي.

الخلق الـروائي، مهـما زعم صاحبـه أنّـه يوجـد فيـه شخصيات لاعـلاقـة لها بتجـربتـه الخـاصـة هو، في الواقع، في نصفه او أكثر، ذاكـري، الـذاكرة هنا متفاعلة مع شيء آخر كامن في النفس، وهو مايسمّى بالانكليزية creativity ـ اي الابداعية ـ القوّة الخلاقة في كل من يريـد ان يقـوم بعمـل روائي، اويكتب قصيدة، أو يحقق أثراً لم يكن موجودا فيما مضى.

هناك قوتان: قوة الذاكرة، وقوة الخيال... اذا استطاع الانسان ان يقيم الـواحـدة تجاه الأخـرى ويـوجد تفاعلا بينهما مستمرا فهو،

حينئذ، في طريقه الى ابداع شيء يستحق البقاء . .

فالخيال عنصر اساسيّ . . واذا أعتمد المرء على الذاكرة اكثر من اعتماده على الخيال فأنه في خطر الانزلاق الى الانماط، او القوالب الذاكرية التي هي - كما قلت - قوّة مميتة وليست محيية. لكنه اذا استطاع ان يقترب من تفاصيل الذاكرة عن طريق الخيال، او عن طريق هذه القوة الخلاقة في ذاته فانه حينئذ، يستطيع ان يوجد مايبدو جديدا، رغم كونه عميق الجذور في الماضي. وطبعا هنا تدخل مسألة الزمن التي تحدثنا عنها، انا وأنت، أكثر من مرّة . . لأن فهمنا للزمن، يتصل بموقفنا من الذاكرة . . ومحاولتنا تصوير الزمن مضطرّة او لعلّها محظوظة في انها تلجأ الى مااختزنت الذاكرة، كمدد ايجابي، او كوسيلة تزيد من القدرة على تصوير هذا الشيء الذي هو أصعب مايمكن ان يصوّره الانسان، وهو أصعب وأعزّ مايصوّره الآدب - وهو: «الزمن» «وفعل الزمن» في الأشخاص.

* وفي علاقتك هذه بالزمن: اية متعة تجد في الكتابة من خلال هذا الموقف، وهذا المنظور، وعبر مثل هذه الرؤية للزمن ولعلاقتك به؟

- أجد متعة كبيرة جدا. وكأى انسان آخر، انا نتيجة ماأتذكر، سواء أكانت الذاكرة هي «ذاكرة فعل» - أعمال، أحداث، أشخاص - أم ذاكرة قراءات ومطالعات وأفكار - اشياء تجريدية اكتسبتها عن.

طريق المعرفة، عن طريق القراءة والنقاش .

لكنّ المتعـة الكبـيرة هي في ان تفلح في جعـل ما تتـذكـره شيئـا يتخطى مجرد ما تتـذكـر، وشيئـا يتخطى مجرد الفكـرة التي جاءتـك كمعرفة، او اكتشفتها وأصبحت، مع الزمن، جزءا من معرفتك .

على الأقل، أشعر ـ بأنها تأتي كنوع من الحمّى . . أشعر، عندها، كأنني في محنة وأريد أن أخلص منها . لكنني، في الوقت نفسه، اتمتع بها بشكـل يكـاد يكون مازوكيا . أشعر ان هذا عذابٌ . . لكنني في محاولة تسجيل هذا العذاب، أو في عذابي في تسجيل هذه التجربة ـ هذه الأمور التي يعتمد الكثير منها على الذاكرة وتحوّلات الذاكرة ـ اجد متعة هائلة . وعندما انتهي من كتابة ثلاث او اربع صفحات، او اكثر ـ اذا كنت محظوظا ـ فأنني انظر اليها وانا اشعر احيانا كأنني قد أنهكت نفسي . لكنني، في الـوقت ذاتـه، اشعـر بمتعة هائلة جدا . ولا أكتمـك انني، بعـد ذلـك، أنظر حولي فأرى الاشياء باهتة جدا بالنسبـة لما استطـاعت قريحتي ان تضعـه على الـورق في اثنـاء تلك المحنة الجميلة .

* المتـابع لأعمالك، والروائية منها بشكــل خاص، يجدُ فيهــا نداء يتجدّد على الدوام، هذا النداء، كما يبــدو لي، له نســيجــه المفــاهيمي، وكأنــه دعـوة لبنـاء الرؤ ية الانسانية للحياة . .

ـ هذا شيء اساسي جدا. أعتقد أنني لولم اشعر بهذا الدافع، ولولم أصر على اعادة الرؤ ية للحياة ربما لكنت ماكتبت. واعتقد ان اى كاتب او شاعر تحترمه وتتمتع بقراءته سيقول لك الشيء نفسه.

اعادة الرؤ ية، او اعادة تركيب الحياة ـ بحيث تراها بوضوح اكثر، او بحيث تراها وقد توهجت وهجاً أشد ـ هذه هي عملية الخلق، وهذا هو الفرق بين تسجيل الأشياء كما هي وبين اعادة رؤ يتها بحيث تصبح مادة لاثارة اذهان الناس.. لاثارة ذهنك انت اولا. ولكن ـ وهو الأهم في عملية الايصال ـ اثارة اذهان الآخرين، بحيث يرون الحياة على غير ماكانوا يرونها قبل ان يقرأوك..

هذا شيء اساسي في ماكتبت، وفي ماأكتب.. وهو اساسي في نظرتي الى كل الفنون. واهتمامي بالفنون في شتى اشكالها، واهتمامي كذلك بالموسيقى كان، في مردّه، هذه المحاولة لاعادة تكوين رؤ ية الحياة.

اذكر رباعية للخيام يقول فيها مامعناه: انني اتمنى لو آخذ الكون وأفتته وأعيد تركيبه حسب ماأشتهي..

هذا بالضبط مايفعله كل كاتب يستحق التسمية. انه يأخذ الكون ويفتته، ويجزئه، ثم يعيد تركيبه كما يشتهي ـ ولو أنّه في اثناء اعادة التركيب سيكتشف ان هناك اجزاء لايمكن ان توضع بالشكل الذي يريد ان يضعها فيه ـ وانا هنا لا أقصد شيئا مثاليا كأن أعيد ترتيب الحياة على نحو يرضيني ويرضي الجميع.. ابداً. انما

أريد ان أركبها كما أشتهي، بحيث يصبح للكون المعنى الذى اشعر انـه موجـود فيـه. ففي الخافية من كل تفكير، لابّد أن هناك الحاحا على ان ثمــة معنى لانـراه في هذا الكـون. . ثمـة معنى لانـراه في الحياة التي نحياها كل يوم بعنف اوباستسلام. . بايجابية اوبسلبية. ماهـو هذا المعنى؟ كيف نستطيـع أن نستنبطـه، نستقـرئـه، ونعيـد رؤ يتنا له ليكون فاعلا في المزيد من الحياة؟

هذا بالضبط مايحاول الفنان ان يفعله عندما يطلب الى نفسه ان يفتت الكـون ويعيـد تركيبـه على أمـل ان يتضح هذا المعنى. ربما يكون حكمنا على ماننجز هو في القول: هل استطعنا في ما أبدعنا ان نعيـد تركيب الحيـاة بحيث يكـون قد اتضـح لها معنى جديـد؟ معنى لم يكن ظاهرا فيما مضى. . معنى يتبلور، كنا نستشعره بشكل مبهم غامض، فأصبـح جليـا ومتــوهجـا؟ هذا هو الحكم الـذي يتوخاه، في النهاية، كل نقد يعي قضيته.

* يخطـر لي هنـا ان أسـالك: هل من خصـــوصيـــة يحملهـا كونـك ولـدت في فلسطـين، وفي مدينـة بيت لحم بالذات، وعشت شطرا من صبـــاك وشبـــابـــك الأول في القدس؟

ـ هناك خصوصية تكاد تكون ظاهرة في ماكتبت. وبما أنني من النوع الذي ـ كما ذكرت انت، او كما اكتشفت انت ـ يهتم بالماضي، ويهتم

بالطفولة، ويجعل للذكريات مكانا مهما في مايبدع، فأن لفلسطينيتي فعلها الدائم في خيالي. ولا ريب في ان نوع الطفولة التي عشتها، وصلتها بالأرض.. صلتها بالأشجار والرياح. صلتها بالأشواك والقرّيص.. صلتها بالزيتون والأعناب.. صلتها بالجبال البعيدة التي تراها تحيط بك أينما كنت انت في الجبل والآفاق التي تراها أبعد منها... هذا كلّه لاشك في انه ترك اثرا مستمر الفعل في خيالي.

هذا لايعني بالضرورة أنني لولم اكن فلسطينيا لما كتبت على هذا النحو، لأن لكل كاتب تجربته الطفولية التي تفعل فعلها في ماسيحقق فيها بعد من انتاج. بالنسبة لي هذه هي تجربتي، وهذه هي آثارها في ما أكتب. لقد عشت في صغري نوعا من التماهي بيني وبين المسيح، لأنه ولد في المهد الذي كنت أزوره كثيرا في طفولتي، فكنت اتخيّل أنني أرى المسيح يمشي في طرقاتنا. كان لهذا اثر مهم في حياتي. لكن يجب ألاّ أزعم أنه لولا هذا الشعور المبهم.. هذا النوع من التماهي الذي يعرفه الكثيرون ممن يمرّون بالتجارب الدينية.. لا أزعم ان هذا لولم يحدث لما كتبت... لكنت كتبت لو كانت تجربتي من نوع آخر. كان من المكن ان أنشأ في مدينة صحراوية، حينئذ كان لابّد للصحراء من ان تطبع اثرها في نفسي وتؤثر في خيالي فأكتب مستوحيا تجربة الصحراء... وهكذا..

ولكن ما من شك في ان طفولتي والظروف المناخية والجغرافية التي احاطت بها - هذا عدا عن تجربة الأحداث نفسها - فأنا هنا أفكر بالطبيعة وبأثرها في، وكوني كنت أمشي حافيا لفترة طويلة من

طفـولتي، جعلني أشعـر ان صلتي بالأرض حقيقيـة ومباشرة ـ وطبعا كان هذا يؤدي لا الى المشي على الأشواك فقط، وانما المشي على شظـايـا الزجاج ايضا. وهناك ندوب كثيرة في قدمي من جراء ذلك حتى اليـوم. كما ان هنـالـك ندوبا في رأسي من الجروح التي سببّها السقـوط بين حجـارة هذه الطبيعـة الجبليـة التي كانت، أيّامئذ، في طور بدائي، وهي التي عرفتها في طفولتي وصباي.

قد أتساءل معك: لو لم تكن طفولتي من هذا النوع، هل كانت كتاباتي، او شخصيات رواياتي، تتخذ الشكل الذي وضعتها فيه؟ لا أدري. من يدري؟

* انـــني اطــرح عليــك هذا السـؤال، لأنـك تبـدو لي وكأنك تصعـــد الى الأشيــاء جميعـا عبر فلسطين..

ـ اتضح لي هذا مع الزمن. لم اكن افكر فيه بشكل واع اول الأمر.. لكنني مع الـزمن، وربـما كان هذا بسبب ماقـالـه النقاد عمّا كتبت، اصبحت ارى كل شيء من خلال المنظور الفلسطيني، اومن خلال منظـور التجـربـه الفيـزيـائيـة للطبيعـة الفلسطينية، بكل مايتصل بفلسطين من معان قد تكون، في البدء، معاني الفضيلة والحب.. معاني الآلام والصلب، ثم المعاني السياسية اللاحقة التي يعرفها كل فلسطيني.. ويعـد ذلـك معاني المنفى الفلسطيني... فهذه كلها، سواء أردت ام لم ترد عنـاصـر تفعـل فعلهـا الـدائم في النفس وفي

الـذاكـرة ، وتكتب وانت متأثـر بها دون ان تعي . اعتقـد ان هذا صحيـح ـ وهـو مايبقى على النقـاد ان يستخلصـوه بالشكـل الذي يفهمونه فيه .

* دعنـا نعـود هنـا الى الماضي في أعـمالـك الـروائية : هل استطيع القـول عنهـا بأنهـا تمثّل ضربا من ضروب القـراءة التـذكـريـة التي تستقـرىء الحاضر، او تجسده من خلال المـاضـي والـوعـي لهذا الماضي؟

ـ تجسـد الحـاضـر عبر المـاضي؟ لا . . هي لاتجسّـد الحـاضـر عبر الماضي بالضبط ، وانما تلقي ضوءا على الحاضر مستمدا من الماضي ـ اى انني ارى في الماضي نوعا من وسيلة للكشف . . . فالذي يريد ان يكتشف مجاهيل البحار يركب سفينة .

* بمعنى أنك تقرأ الحاضر بخبرة الماضي؟

ـ الماضي هو سفينتي الى جزيرة الحاضر التي أريد ان استكشفها . . ولا أستطيـع ان افهم الحـاضـر اذا فصلت نفسي عن الماضي . كل من يحاول ان يفهم الحـاضـر قاطعـا صلتـه بالمـاضي فانّـه لن يفهم الحـاضـر كما هو فاعـل في حيـاة النـاس . ومن هنا جاءت اهتمامات النـاس بالتـاريـخ . . . فما كان الانسـان ليهتم بالتـاريخ لو لم يرد ان

يفهم حاضره في ضوء تجارب الانسانية في الحقب الماضية.

اننا معنيّون هنا بناحية صغيرة جدا من التاريخ، وهي تجربة انسان واحد، او جماعة واحدة في فترة زمنية محدودة جدا، هي فترة عمر الانسان، فنستضيء بالماضي لفهم الحاضر.. ولكن هذا ليس كافيا للعملية الابداعية.

الحاضر يجب ان أعيد تركيبه بحيث ارى فيه جذور الماضي، وليس فعله فقط. وهنا نعود الى قضية اعادة تركيب الكون. الماضي يبقى هو الخلفية المستمرة في كل فن روائي، وانا اعتقد أن الروايات الكبيرة كلها مبنية على هذا الأساس، اللهم ماعدا مايسمّى اليوم بـ: «الخيال العلمي»، لأن الخيال العلمي هو محاولة الروائيين الانفصال عن التجربة الأرضية ـ التجربة التاريخية المتصلة بالماضي ـ تكهنا بما يمكن ان يكون عليه المستقبل. ومع ذلك اذا أنت قرأت روايات الخيال العلمي وجدت انه لايمكن للكاتب ان ينفصل نهائيا عن تجربته الأرضية، لأن مفهومه لهذه المستحيلات الفضائية التي قد يحققها العلم، او يتصوّر ان العلم سيحققها له متصل هو ايضا في أساسه بتجربة الكاتب لماضيه الأرضي. هذا شيء لايمكننا ان نغفل عنه، بل علينا ان نفهمه اذا كنا نريد ادراكا لما يحدث للانسان على هذه الأرض في نطاق هذا المجتمع.. في هذا البيت.. في نطاق العلاقة الشخصية المحدودة بين فرد وآخر.. في نطاق الحب، في نطاق الكره... وهكذا. فالماضي هو دوما قوّة فاعلة.

* لكن الملاحظ هو انك دائما تبدأ من نهايـة الأمـور. . من نهايـة الحـالات، ومن نهاية الأوضـاع والمواقف.

- هذا بالضبط يؤكد ماأقوله. انا أبدأ بالحاضر، كأني اقول: نحن انتهينا الى هنا. . ولكن لنر، ونحن هنا، كيف وصلنا الى هذه النقطة، والقصة هي، في الواقع، قصة الوصول الى هذا المكان. . الى هذا الحاضر. وانا في كل ماكتبت تقريبا ميّال الى أن ابدأ بالنهاية ثم اعود الى البدايات، على غير الطريقة التقليدية في القصة التي كانت عادة تبدأ من الألف وتنتقل الى الباء والتاء فالثاء، حتى الياء. . لعل هذا هو السبب في أنني أسميت احدى قصصي «بدايات من حرف الياء». انا بالفعل انظر الى النهاية، ثم أحاول ان أفهمها، فأعود الى البدايات.

* وأي نوع من الوعي يحكم مثل هذه الاعادة التذكرية، او هذه القراءة للماضي من خلال ما وصل اليه في النقطة التي تبدأ منها، والتي يتمثل فيها الحاضر؟

- هنا سرّ الابداع. . سر الخلق. اي نوع من الوعي؟ انت لاتستطيع ان تصنع هذا الشيء صنعا واعيا محددا. الوعي يثار فيك. . يندفع بعوامل شتى. . الوعي لنقطة حاضرة تسترسل منها

الى النقاط التي سبقتها. هذا النوع من الوعي في تجربتي يأتيني كنتيجة لتجربة آنية: قيل شيء، اوحدث شيء، اوفعلت شيئا يجعلني أدرك فجأة ان عليّ الرجوع الى الوراء لأفهم ماجرى. حينئذ تضطرب التفاصيل والجزئيّات التي ملأت حياتي وكأنها وُضعت في جهاز يخلط كل شيء خلطا، فأحاول، في اثناء عملية الخلط هذه، ان استخلص منه مايخدم غرضي، اوما أرى انه يتصل بهذه النقطة الحاضرة ويلقي الضوء عليها...

لعل هذا هو السبب الذي يجعل الكاتب يشعر بها وصفته بالمحنة.. بالحمّى.. لأن الخليط الرائع والمريع، في آن معا، الذي يجابه به في ذهنه أشبه مايكون بالملوسة.. هلوسة قريبة من الجنون. لكن الفن هو أن يستطيع الفنان ان يأخذ من جزئيات هذه الهلوسة ما يوضح النقطة الحاضرة ويجعلها تتوهج.. ويجعلها ذات معنى لاللحظة الحاضرة فحسب، وانما للحظات القادمة ايضا.

* دعنا هنا ندخل في تفاصيل العملية الروائية عندك، انك تجعل من روايتك مجموعة من الحركات التي تؤدي في النهاية الى موقف.. الى رؤية. فهل يتصل هذا التكنيك عندك بفهم خاص لطبيعة البناء الروائي؟

ـ نعم.. عندي مفهومي للبناء الروائي الذي اكتسبته من قراءاتي

الكثيرة، اكتسبته من دراساتي النقدية، ومن حسّي القصصي الذي ربما ابي هو الذي مدّني به منذ الصغر، عندما كان يقصّ علي الحكايات كل يوم، وجعلني أحب هذا الفن من القول، هذه الطريقة في تصوير الحياة.

هذا كله يجب ان يخدم، في النهاية، رؤ ياي، اورؤ يتي ـ كيفما شئت أن تحدد معنى هاتين الكلمتين ـ لأن الكاتب قد يؤثر الصمت والتذكر السادر الغافل الصامت بينه وبين نفسه لولم يكن يريد في الوقت نفسه، ان يحدّد موقفا ويبلور رؤ يا.

اذن، كل مفهومي القصصي، وكل حبّي لهذا الفن، وكل نظرياتي حول التركيب الذي يجب أن أتبناه في هذا الفن، لاشك انه يخدم، في النهاية، شيئا اوفكرة اساسية مقيمة في ذهني، لابدّ لي في كل مرّة ان اعود فأكتب رواية لكي استوضح شيئا منها. أنت تسميّة «موقف»، اوقد تسميّة رؤ ية.. لابأس. أنا، في الحقيقة، لا أستعمل كلمة «موقف». ربما استعمل «رؤ يا» وحتى «رؤ يا» هنا ليست الكلمة التي أريد بالضبط. انا أشعر ان كل روائي يعايش شيئا زاخرا ومعتلجا في نفسه لايستطيع ان يحدّده، بكلمات قليلة، ولو استطاع ذلك لربما سكت او انقطع عن الكتابة بعد المحاولات القليلة الأولى.

اذن، عليّ ان اكتب لكي أستوضح هذا الشيء الذي أعايشه، والذي هوملحّ عليّ باستمرار، في اثناء وعيي، وفي أثناء نومي وفي اثناء يقظتي، ويلحّ عليّ في احلامي، ويلحّ عليّ في علاقاتي مع

الناس. فأنا أكاد اكون مجبرا على الكتابة لكي استوضح هذ الشيء في نفسي فأستريح. فالفن، في النهاية، هو استطلاع ليس فقط لتفاصيل حياتية ـ حياة أناس آخرين، وليس فضولاً فقط حول حياة الآخرين ـ وانما هو نوع من التخلص مما يثقل دواخلك، لكي تستطيع ان تحرّر ذاتك من الداخل، وفي الوقت نفسه ترى الحياة على شكل مفعم بمشاعر ماكانت لتوجد، وماكنت لتحسّ بها، لو لم تكتب..

اذن، نحن هنا امام عمليتين قد تبدوان متناقضتين، غير انهما، في الحقيقة، متكاملتان: انك تفرغ تفاصيل مهمة لحوحة من دواخل ذاتك، لكي تعود فتمتلىء عن طريقها بتفاصيل تضاهيها الحاحا وأهمية. هاتان العمليتان مترابطتان، ويخيّل اليّ انهما أساس العملية الابداعية، والروائية بشكل خاص. وعندما تقرأ لكاتب مثل «فلوبير» او«هنري جيمس»، اوللروائيين الذين كتبوا عن فنهم وكيف يكتبون، تجدهم يقولون أشياء مقاربة ـ ولو أنهم لايقولونها بهذا الشكل بالضبط.

* وفي هذا السياق الروائي الذي تعتمده أجدك تعطي أهمية كبيرة للحوار، حتى لتعطيه الأولوية في البناء الروائي. فأنت لاتعنى بالوصف..

ـ ربما لا أعنى بالوصف بالقدر الذي يُعنى به بعض الكتاب

الآخــرين. فأنـا منـذ صغـري على ما أذكـر، كنت عنـدمـا أقـرأ الـروايـات المـترجمـة، ، وحتى الـروايات العربية ـ روايات المدرسة الـواقعيـة والمـدرسـة الطبيعيـة، كمؤلفات «اميل زولا» مثلا ـ حين كنت أقراها كنت أملّ الوصف المسهب. . الوصف الدقيق لجزئيات الظـروف التي توجـد فيها الشخصية، للبيت للأثاث، للطبيعة. . وحتى ملامـح الانسـان وهـو يتحـرّك، وهـو يتكلم اويضحـك. . وهكذا. هذا النوع من الوصف كنت أملّه منذ ان كنت صغيرا. لا أعـرف لماذا. كنت أتمتـع بالحوار. والحوار ـ ولاسيما فيما بعد، عندما انصـرفت الى دراسـة المسـرح الشكسبيري بشكل خاص ـ جعلني ادرك أنك تستطيع ، عن طريق الحوار، ان «تصف» وتجسّد. فليس كل حوار تجريديا. . ليس كلّه أفكاراً صرفة، وانما في أثناء الحوار لك ان تتطرق الى جزئيات هي، في الواقع، جزئيات مرئيّة، فالمرئيات تهمني. . وأعنىٰ بها بالقدر الذي يساعد في خلق الجوّ الذي أنا بصدده. .

لعلك تتـذكـر «صيّـادون في شارع ضيّق»، او «البحث عن وليد مسعود». عندما أثار بما تراه عيني أجدني أدخل في التفاصيل. لكن يبقى همّي الحقيقي هو الحـوار، وعن طريق الحـوار أريـد أن أجعـل لهذه المـرئيـات قيمتهـا الحقيقية. لولا الحوار لما استطعت، ربما، ان أجعـل للمـرئيات التي أصفها، او التي عليّ ان أصفها، القيمة التي يجب أن تكــون لها في السيـاق الـروائي. فالحـوار ينبغي ان يكـون متصلا بالمرئيات التي تحيط بالأشخاص الذين يقومون بهذا

الحوار.

بهذا المعنى، اذن، أنا أعنى بالوصف. . لكن فقط بهذا المقدار، عدا عن الاشياء التي تطرقت اليها في اسئلتك، وأجبت عنها. . أشياء تتصل بطفولتي، لأنني كما قلت، عشت نوعا من الحياة في نوع من الطبيعة جعل هذه الطبيعة أثيرة لديّ. . وكلما وجدت المجال متاحا لا أتردد عن الخوض في تفاصيل وصفها.

* أريد هنا ان أسال: ايّ دور تعطي الحوار في عملية البناء الروائي في روايتك؟

ـ الحوار عنصر اساسي في البناء الروائي، ولكنه ليس العنصر الوحيد. السرد والوصف كلاهما مهم. . لكن يجب ان تكون للحوار أهمية خاصة. فهناك من يستعمل السرد الى مالانهاية. والقصص التقليدي كان أميل الى السرد والوصف منه الى الحوار. . وكان معظم الحوار يوضع بالشكل الذي يسمّى بالانكليزية indirect speech ـ الكلام غير المباشر ـ: (طلب اليه ان يذهب فرضي بالذهاب). . في حين نحن نعرف اليوم انني لكي أوحي للقارىء، او أوحي لنفسي بما جرى أستخدم الحوار: (قلت له «اذهب». . قال: «سأذهب»).

هاتان الجملتان عندما تضعهما هكذا فانك تصف وضعا مجسدا. . تصف فعلا يتجسد في ذهن القارىء. ان الحوار، في أغلب الأحيان، عندما تبني حدثك من خلاله، يساعدك في ان

تجعل الحركة مرئية في ذهن القارىء . . في حين ان السرد لايجعلها مرئية، انما هو شيء تجريدي وسريع الانتقال بالذهن، لايتيح له التريّث الكافي ليرى الشيء وهو يقع بتفاصيله. وهنا أهميّة الحوار . .

* بالاضافة الى هذا، فان الوصف يجعل اللغة الواحدة مسيطرة على مسار الحدث الروائي . . اما مع الحوار فانّ هناك «لغات متعددة» تتداخل ببعضها . .

- نعم. وهنا نأتي الى الجزئيات. فالوصف هو لغة الكاتب دائما . . والحوار هو لغة الكاتب بالطبع، لكنك في الحوار لاتستطيع ان تفرض نفس الأسلوب الواحد لأنك، حينئذ لاتكون أمينا لنوع الشخصيات التي تساهم في هذا الحوار. فالناس يجب ان يتكلموا بالشكل الذي يقنع القارىء بأنهم بالفعل يتكلمون به في الحياة - وهذه بديهية اذا غفل عنها الكاتب فهو يغفل عن ناحية مهمة في عمله . .

* نستطيع القول، بعبارة موجزة: انها أصوات متعددة في عالم كاتب واحد . .

- نعم . . وفنّك هو في سيطرتك على هذه الأصوات المتعددة،

وتنـوّعهـا، حسب الشخصيات التي تصوّرها، هوكتنوّع الأصوات في العمل السمفوني الكبير. فاذا أردت النشاز فأنت تتقصد النشاز لغـرضـك الفني.. امـا اذا أردت انسجـاما او تناغما وأنتجت نشازا فانـك تكـون قد أخفقت. يجب ان تسيطر على أصواتك المتحاورة كما يسيطر الموسيقـار على أنغامه، بحيث يخلق من هذا التنويع في الآلات والأصـوات انسجـامـا واحـدا كبـيرا هو الـذي يهزّ النفس ويشحنها بالايحاءات.

١٩٨٣

# الملك الشمس :
# نبوخذ نصر

قال ارميـا، أحـد أنبياء اليهود، وقد توزعت نفسه بين الاعجاب ببابل والرعب منها: «بابل كأس من الذهب امسك الله بها، وسقى منها امم الارض، فسكرت الامم حتى الجنون.»

بابـل هذه التي جعلهـا نبـوخـذ نصّـر ايامئذ تشعشع ككأس من الـذهب، لم تكن مدينـة جديـدة. فهي تعـود في منشأهـا الى قرابة ثلاثـة الآف سنـة قبـل الميـلاد، واذ نسي اهلوها مع الزمن بدايات تاريخهـا، فانهم لم ينسـوا انهـا من اوائل المدن التي اقامتها البشرية، فقـالـوا إن الآلهـة بنتهـا طريقـا الى الارض ومسكنا فيها، فسميت «باب ايلو» - باب الاله، او باب الآلهة.

ولئن بقيت بابـل مدينـة لها خطـورتها وخصوصيتها طوال ثلاثين قرنـا من الـزمـان، فقد كانت كبرى مدن وادى الرافدين في عهدين حضـاريـين عظيمـين - عهـد حمورابي، في اوائـل الألف الثاني قبل الميلاد، وفي عهد نابوبولاصر وابنه نبوخذ نصّر والملوك الذين خلفوه من عام ٦١٢ الى ٥٣٩ ق. م. ونبـوخـذ نصّـر الـذي بقي متربعا على عرشهـا مدة ثلاثـة واربعـين عامـا (٦٠٥ - ٥٦٢ ق. م)، ربما

كان اعظم الملوك الذين عرفهم العراق القديم طوال تاريخه الحافل الطويل.

انـه شخصية من اكبر شخصيات التاريخ. فاذا قيس بالملوك او القـادة الـذين جاءوا بالقـوة، والنصـر المظفر في المعارك، فان نبوخذ نصّر لم يخسر معركة واحدة في حياته، ومات في النهاية آمنا مكرّما في فراشه. واذا قيس بالملوك او القادة الذين كان شغلهم الشاغل اقامة العمـران ونشـر اسبـاب الحضـارة، فقد بزهّم نبوخذ نصّر جميعا فيما سعى وحقق. وتـرك لنـا سجـلّاتٍ في رقم ومنقـوشـات عديـدة، لايتباهى فيها بما حطم من مدن وقتل من بشر، بل بما اقام من مدن وانهض من هياكل وعبّد من طرق.

جعل نبوخذ نصّر عاصمته بابل اعظم مدينة في العالم في كل شيء: في العمـران ـ وكـان له ولـع خالص بالبنـاء ومـواده واساليبه الهنـدسيـة، في العلم، في القـانـون، في الصنـاعـة، في التجارة في الفنون والآداب، في الدين، وفي التأكيد على حرية البشرية قاطبة في النهـل من ينـابيـع المعـرفـة البـابليـة. والكتـابات التي اكتشفها الآثـاريـون منـذ اواخـر القـرن المـاضي تدور في معظمها عن مآثره الحضارية هذه. والى ذلك كله، جعل ثروات اقطار العالم تصب في عاصمـة مملكته، ومنها يعاد توزيعها من جديد. وهكذا فان نبوخذ نصّـر اقـام المـدينـة الكـبرى الأولى في التاريـخ. انها الأم الكبرى للمـــدن العظيمـة التي ظهـرت في المـدنيـات الـلاحقـة ـ من رومـا وبيزنطية وبغداد، الى باريس ولندن ونيويورك.

ولم تكن بابـــل لتحقق هذه الخطـورة، لو بقيت مجرد مدينـة ذات مركـز ديني تتمتـع آلهته بمقامها الخاص في انفس الناس ـ كما كانت بالفعـل قرونـا طويلة، اذ بقي اسمها مقرونا بالمعارف والحكمة التي عرف بها الكهنـة البـابليون. فالذي حققه لها نبوخذ نصّر هو جعلها عاصمـة لدولـة مترامية الأطراف لكنها موحدة، تضم كل الاقاليم المتقـدمـة علما وعمـرانـا في زمـانها. فهو قد وحّد العراق، وسوريا، ولبنـــان، وفلسطـــين، ومصـــر، والجـزيـرة العـربيـة ومعظم آسيـا الصغـرى، واجـزاء كثيرة من فارس. وجعـل لها جميعا مدينة بابل مركز اشعاع لضروب المعرفة، والرياضيات، وعلم الفلك، والشعر ـ وكل مايصقل النفس بالعقل، تأكيدا على روعة الحياة وجمالها.

كان نبـوخـذ نصّـر في الشـامنـة عشـر من عمـره عنـدمـا قام ابوه نابـــوبـولاصـر، حاكم بابـل في الـدولـة الآشـوريـة، بحملة على العـاصمـة الآشورية نينوى، حيث كان يحكم سنشاريشكون ـ آخر ملوك آشـور، ومن اضعفهم، وخليفـة الملك العظيم آشوربانيبال. كانت الامـبراطـوريـة الآشورية قد تعدّت ذروتها، وبات سقوطها وشيكـا، ولاسيـما حين تحالف نابوبولاصر ـ وهو من أصل «شعبي» كلداني آرامي، تعـود جذوره الى العشـــائـر التي كانت تنقـذف في امـواج متـواصلة من البـاديات الجنوبية على ضفاف الرافدين ـ مع ملك الميــديـين، وكـلاهما مليء بالحيـويـة والخشـونـة. وقـد زوج نابـوبـولاصر ابنه نبوخذ نصر من اميت، ابنة ملك الميديين، توثيقا لعـرى التحـالف. واكتسحت نينـوى، اكتسـاحـا رهيبـا. وحـرق

سنشاريشكون (*) قصره الباذخ بكل مافيه من رجال ونساء، وبكل ماتراكم في حجراته من اثاث ورياش واعمال فنية، ومات معهم في اللهب التي اتت اخيرا على المدينة كلها.

وللمرء ان يتصور نبوخذ نصّر، المحارب الشاب، وهو يحزن لمصاب نينوى العظيمة، وقد جاءها مع جيشه من الشرق بعد زواجه من الحسناء اميت، ليراها وهي تتهدم وتتحول الى رماد، والناس في هلع وذعر يهربون من كل صوب. فيقسم انه، اذا جاء للحكم، لن يسمح ليد الدمار بأن تعبث مرة اخرى في مدينة من مدن بلاده، وانه سيقيم المدن الجديدة، ويحيي المدن المندثرة ويملأها بروائع العمران.

وهذا بالضبط مافعل. فعندما جعل ابوه مدينة بابل عاصمة الدولة الجديدة، اخذ يشاركه لا في توسيع بابل وتقوية اسوارها

* افتتن مؤرخو الاغريق، منذ عهد هيرودوتس، بهذه النهاية الفاجعة، وأعطوا اسما اغريقي الصيغة لخاتمة ملوك آشور، هو سردنا بالس، خلطوا فيه بين سنشاريشكون الضعيف وسلفه العظيم آشور بانيبال، وصوروه وهو يحرق قصره، ويلقي بنفسه مع رجاله ونسائه على محرقة عظيمة، تصويراً خليقاً بأبطال مآسي أيسخيلس وسوفوكليس. وفي اوائل القرن التاسع عشر كتب بايرون مأساة شعرية جميلة، مستلهماً المفهوم الاغريقي لهذا الحدث الكبير، عنوانها «سردنا بالس»، اوحت للرسام الفرنسي ديلاكروا بواحدة من أعظم لوحاته الموجودة الآن في اللوفر.

أما اسماء ملوك الآشوريين الحقيقية، وتسلسلهم الزمني، فلم تتضح الا بعد البدء بالتنقيبات الآثارية في شمالي وادي الرافدين في اواسط القرن الماضي.

المزدوجة فحسب، بل في اعادة بناء الامبرطورية. وحالما خلف اباه على العرش، عام ٦٠٥ ق. م ، فانه راح يعيد بناء الكثير من المدن، ويقيم المدن الجديدة، وينظم شبكة الري مرة اخرى بحيث تغطي الاراضي كلها، ويصل دجلة بالفرات (مما لم نَرَ مثيلا له الا في السنوات الأخيرة)، جاعلاً المياه تنبثُ في كل شبر من ارض وادي الرافدين.

وفي أعوام حكمه الطويلة نراه مشغولاً دوماً بالبناء (خاتما اسمه على كل آجرّة!)، ولا يلهيه عن ذلك إلاّ تمرد حلفائه او الدويلات الخاضعة له على اطراف المملكة الكبيرة، فيرى في ذلك تهديداً للوحدة التي لن يتنازل عنها، ويخرج في حملات عسكرية تنتهي دائما بالنصر الساحق. فهو إذ يقوم ببناء ماسماه الاغريق بالجنائن المعلقة (واعتبروها من عجائب الدنيا السبع)، واكمال برج بابل (وارتفاعه حوالي مئة متر، وطول الضلع في مربع قاعدته حوالي مئة متر ايضا، ولم تشهد الانسانية في عصورها الغابرة بناء مثله، مما جعل اليهود السذَّج آنئذ يروون القصة الساذجة المشهورة عن برج بابل في سهل شنعار في سفر «التكوين»(*)، وهيكل ايساغيلا الكبير، وبوابة عشتار، وطريق المواكب وما يملأها من جداريات مزدانة بالمنحوتات المزججة، واذ ينهمك بتشييد اربعة وخمسين هيكلا في بابل والمدن الاخرى، ويرمم هياكل وادي الرافدين القديمة،

كزقورة اور، وسيبار، وبورسيبا، (*) ويشرف على حفر القنوات وتوزيع المياه وايناع البساتين ـ في اثناء ذلك كله، نراه إما مشغولا بسن الشرائع واقامة العدل (وقد جعل المحاكم قرب قصره، فكان كثيرا ما يتولى القضاء بنفسه، جاعلا للقضاء مكانة عليا في نظام حكمه)، وانشاء المدارس ونشر التعليم بالاكثار من الكتب والنسّاخ، اومنصرفا الى الحفاظ على تماسك اطراف الدولة بمزيج من الشدة الرهيبة وكرم الحليم كلما انتصر.

وهكذا أضحت بابل مدينة لايمكن مهاجمتها، كما اضحت عاصمة لدولة لايستطيع أعداؤ ها حولها أو في داخلها التحرك ضدها إلا وباؤا بالخسران. ونعمت بثراء ورفاه وانفتاح ذهني لم تعرفه مدينة من قبل. فلا عجب ان وجد نبوخذ نصّر الاهلين في بلاده يعبدونه وكأنه اله، رغم تقواه هو تجاه الآلهة، لاسيما إلهه المفضل، مردوك.

وهذه بعض كلماته المدونة، في احدى صلواته:

مردوك رباه، فلترض عن الملك الذي انشأته انت،

وبجدّت اسمه، ووضعت العدالة بين يديه.

انا صُنع يديك، انت خلقتني

وعهدت اليّ بالمُلك على حشود البشر،

وفق مشيئتك.

* راجع ترجمتي لدراسة اندريه باروعن برج «بابل» في «الموسوعة الصغيرة» وكذلك في مجلة «فنون عربية»، العدد الثالث (١٩٨٢).

أنهض مرةً اخرى دولتك السامية،
انشر عبادة الوهيتك،
ولتكن حياتي هكذا مكرسة لخدمتك...

وفي احدى صلواته يسأل ربه: «هل اذللتُ الشعب يوما؟» مؤكداً على حرصه على اسعاد شعبه والرفع من شأنه.*

وفي نقش محفور على الحجر في احد وديان لبنان، كتب نبوخذ نصّر:

«جعلت لبنان سعيداً بالقضاء على اعدائه في كل مكان. سكانه المشتتون كلهم اعدتهم الى مواطنهم. ومالم يفعله اى ملك فيما مضى حققته انا: شققت طرقا في الجبال الشاهقة، هشمتُ الصخر، عبّدت السبل، وبنيت طريقا مستقيما لنقل الأرز. وجعلت سكان لبنان يعيشون آمنين معا، وحفظتهم من اذى الآخرين.»

كان هذا كله جزءا من نشاط نبوخذ نصر في جعل طرق الامبراطورية البابلية كلها «سالكة» ومتصلة بعضها ببعض، حفاظا على وحدتها. ولعل البداية لادراكه ضرورة هذه الوحدة كانت يوم ارسله ابوه عام ٦٠٥ الى شمال سورية لضرب بقايا

* يقول نبوخذ نصّر في احد نقوشه المهمّة: «... وفي بورسيبا اعدت بناء الهيكل الشامخ، الهيكل الذي يحبه نابو، وكسوته بالذهب والحجارة الكريمة، فجعلته يتلألأ كأنه قبة السماء...»

الأمـراء الآشـوريـين الـذين جاءتهم جيوش الفرعون نيخومتحالفة معهم، مستهـدفـة ضرب بابل. فهزمهم نبوخذ نصّر في كركميش، ولحق بفلول الفيـالق الفـرعـونيـة عبر لبنان، وفلسطين حتى تخطى العـريش، وشـارف على دلتـا النيل. وهناك ارتعب نيخو، وسارع الى اعـلان خضـوعـه، وعقد معاهدة ولاء مع نبوخذ نصّر، ختمها باعطـائـه ابنتـه نيطـوقريس (اوبالمصرية، نابيت قارى) زوجة لهذا الفتى النـاريّ. وجـاءت الانبـاء في تلك السـاعـات بالضبـط بأن نابـوبـولاصـر قد مات، وعلى نبـوخذ نصّر أن يسرع عبر الصحراء الى بابل ليتسلمّ زمام الملك. وهكذا فعل.

ويقيت مصـر مواليـة له بعـد ذلـك لمدة طويلة. فقد كان نبوخذ نصّر يعتبر انفتاحه على بحر المشرق (الخليج العربي) وبحر المغرب (البحـر المتـوسـط) امـرا خطـيرا بالنسبـة لاقتصاديات، بل ورفاه، شعـوب الامـبراطـوريـة. فكـان تحالفـه مع الفينيقيـين، مثلا، او خضـوعهم له، أمـراً ضروريـا. وقـد اضطر الى حصارمدينة صور مرتين، وفي المرة الثانية، عام ٥٧١ ق. م، اخضعها واقام فيها آدارة بابليـة تابعـة له. وبعـد ذلـك بثلاث سنوات غزا مصر للمرة الثالثة (وكان عمره يومئذ ٦٢ سنة)، واراد الا ينساه هذه المرة سكاّن وادي النيل، فبنى مدينة قرب ممفيس سميّت «بابل مصر».

وقبل ذلك كان قد اخضع دويلة اليهود في فلسطين مرتين. ففي المرة الاولى، عام ٥٩١ ق. م، اجتاح فلسطين، وخلع ملك اليهود يهويـاكيم، وسبـاه الى بابـل، وعـين شابـا يدعى صدقيـا ملكـا في

اورشليم تابعـا لبـابـل، يأتمـر بأمـرهـا، ويدفع لها الجزية. غير ان صدقيا، بعد اربع سنوات او خمس، اخذ يتململ، ويسيء معاملة السكـان الكنعـانيـين الاصليـين، وينشيء قوة عسكـرية من امراء اليهـود المتـزمتـين، ويحـاول التـآمر مع صور في الشمال، وفرعون في الجنـوب، ومـؤاب في الشرق، لكي ينتفض على بابل... وبرغم انهماك نبوخذ نصّر، في تلك الآونة، بمشاريعه العمرانية الكبرى، فقد اضطر الى غزو فلسطين مرة اخرى عام ٥٨٦ ق.م، فاستقبل السكـان الكنعـانيـون جيوشه الزاحفة من الشمال بفرح كبير، لانها جاءت لتحـريـرهم، وراح النبي ارميـا في اورشليم يحذر صدقيـا وزمـرتـه المتغطـرسـة بأن «سيف الـرب» نبوخذ نصّر، سيهوي على رقابهم جميعا، ويحطم المدينة، ان هـم لم يكفوا عن سيرتهم. وهكذا كان. فقـد حطمت الجيـوش البـابليـة اولا مدينة لكيش المحصّنة، جنـوب غربي العـاصمـة، ثم دخلت بامـرة نابونائيد ونير يغ ليسار مدينـة اورشليم، من النـاحيـة الشمالية، وهدمت الاسوار، وهيكل اليهـود. غير ان نبـوخـذ نصّر كفّ يده عن تدمير المدينة نفسها، اذ أراد لهذه المـدينـة الكنعـانيـة الاصل ان يعاد بناؤها، وسبى صدقيا وقواده، وكهانه ووجوه قومه الى بابل، وجرّد عن امراء اليهود ملكية الاراضي التي كانـوا قد اخـذوهـا عنـوة، واعـادهـا الى اصحـابهـا الفقـراء، لأنهم مالكـوهـا الاصليـون. ولم ينس اليهـود هذا السبي المشهور ـ مع انه لم يكن اول سبي لهم الى وادي الرافدين. لانهم في اثنـاء هذا السبي ـ وقـد توزعـوا في عدة مدن على نهر الفـرات ـ

منحهم نبوخذ نصّر حرية الحركة والعمل والدراسة والكتابة : وهناك اكتسبوا علوم بابل، وتواريخها، وآدابها، واساطيرها، وبداوأ بكتابة اسفارهم، وقد تشبعت بالمعارف والمأثورات البابلية. بل ان شعر «المزامير» (المنسوبة خطأ الى الملك داود)، و«نشيد الانشاد» (المنسوب خطأ الى الملك سليمان)، انما هو في معظمه اقتباس مباشر عن الآداب البابلية، لونّه اليهود حسب اهوائهم بعد عودتهم من السبي.

ولابد من القول هنا انه كان من عادات الآشوريين والبابليين القدامى، عند انتصارهم في المعارك، ان يقتلوا الاسرى، ويعلقوا رؤوسهم على اسوار المدن المحتلة.

وكان اول من اقلع عن هذه العادة آشور ناصر بال، في القرن التاسع ق. م. فعمد الى سبي الناس بالجملة، وجعل خلفاؤه يكررون ذلك حتى اصبح الامر تقليدا مكرسا طوال القرن الثامن. وقد توسع في ذلك سرجون الثاني فنقل عام ٧٢٠ ق. م. سكان آنديا وارمينيا الى سوريا وكوما جين، كما نقل عشائر غندوم وكركميش الى آشور، وقد اسقط سرجون السامرة بعد ذلك ونقل حوالي (٢٨) الف يهودي اسيراً الى آشور، ونقل الى السامرة اعدادا كبيرة من افراد العشائر العربية. واتّبع سنحاريب بعده السياسة نفسها.

اما نبوخذ نصّر، فقد نظّم ذلك. فكان يعمد الى تهيئة الاماكن التي سوف تستقبل الاسرى. وعندما سبى اليهود للمرة الثانية الى

بابـل، كان نقلهم امـرا في غايـة التنظيم. فالسبي البابلي، بالنسبة الى البابليين، لم يكن الا حادثة واحدة، حادثة اخرى، من حوادث مماثلة كثيرة تكررت في تاريخهم.

من ناحية اخرى، فقد كان نبوخذ نصّر يشدد على اواصر قرباه من سكـان الجـزيـرة العـربيـة. فجعل «تيماء» مدينة مهمة، ومركزا كبـيرا من مراكـز الحضـارة العـربيـة البـابليـة. (ولسـوف يجعلهـا نابـونـائيـد» يوم يتولى الحكم بعد وفاة نبوخذ نصّر ببضع سنوات، عاصمة اخرى للامبراطورية).

ومن تيـماء انطلق نبـوخـذ نصّر (على الاقل مرتين خلال حكمه الطـويـل) الى سواحـل الجـزيـرة العـربية وحواضرها حتى اقصى الجنـوب، من اليمن حتى حضرموت وعمان، واقام الحاميات على طريق القـوافـل، وفي الموانيء، وانشأ صلات وثيقة مع ملوك العرب وشيوخهم الذين جعلوا يدينون له بالولاء، ويبقي ذكره اسطورة حية حتى ايـام النبي محمـد بعـد ذلـك باكثر من الف سنة [*]. وقد نظّم معهم امـور الادارة والتجـارة بحيث جعل تجارة الهند واقطار الشرق الاقصى تأتي الى بابل عن طريق موانيء الجزيرة العربية ومدنها.

وهكـذا عرفت بابـل رفـاهـاً وثـراءً لم تعـرف مثلهـا في تاريخهـا

* ولكن اشارات المؤرخين العرب الى «بخت نصّر» فيما بعد كانت في معظمها مستقاة من التراث اليهودي الذي بقي يردّد، في بعض اسفار التوراة، ان هذا الملك العظيم انما هدم اورشليم، ودمرّ هيكلها، وسبى اليهود إلى بابل.

الطويل، ولا عجب ان بهر الناس بملكهم حتى اخذوا يطلقون على اولادهم اسمه مشفوعاً بصفات الألوهية: مثل نابوكور ايسور ايلو، اي بنوخذ نصّر إله، ونابوخود آبني، اي نبوخذ خالقي. واجمل من ذلك: نابوخودور اوسور شمشي، اي: نبوخذ نصر هو شمسي. لقد اعتبروه الملك الشمس الذي يستضيء بنوره الشعب جميعاً.

وماذا عن الحياة الخاصة لهذا الرجل الفذ، هذا «الملك الشمس»؟

الذي نعلمه على وجه التأكيد انه كان له، على الاقل زوجتان، هما اميت، ابنة ملك الميديين التي تزوجها وهو في الثامنة عشرة من عمره، ونابيت قارى (او «نيطوقريس»)* ابنة الفرعون نيخو، التي تزوجها وهو في الخامسة والعشرين من عمره. والذي نعرفه عن الاولى هو الاكثر. فقد ردّد مؤرخو اليونان قصة عشقه لها. وكيف أنه من اجلها بنى «الجنائن المعلقة»، لكي تجد في ذراها العالية شيئا من نسمات واشجار وازهار الجبال الميديّة التي عرفتها في طفولتها وصباها.

وكان له من اميت ابنة، اسمها بل شلتي ننار، جاءت محبّة للفنون والشعر، وولد يدعى امل مردوك. وكان له من نابيت قارى

* كانت اختها هي الكاهنة الكبرى في هيكل عموّن في مصر. ويعتقد أن هذه الكاهنة هي التي اقنعت فرعون مصر ـ بمالها من نفوذ ديني كبير في وادي النيل ـ بالخروج على تحالفه السرّي مع صدقيا ملك اليهود عام ٥٨٦ ق.م، فلم يخف لنجدتـمحين إكتسح دعائم حكمه جيش بنوخذ نصّر، لأن الملك البابلي كان زوج اخت كاهنة مصر الكبرى.

ابنة اخرى تدعى ايضا نايت. وقد زوج نايت هذه من الشاب نابونائيد الذي رباه، وكان يحبه كأبنه، وجعله حاكما لبابل وقائدا لقواته. وزوج بل شلتي ننار من نيريغ ليسار، الفتى الاهوج الرائع، الذي كان من اسرة ارستقراطية، ودعيًا للعرش، فكسبه نبوخذ نصّر بأن زوجه من ابنته وجعله القائد الثاني لجيوشه.

ولسوف يحكم امل مردوك بعد موت ابيه لاقل من سنتين، اذ يقضي عليه زوج اخته، نيريغ ليسار.

وهذا المغتصب لم يطل حكمه كثيرا (حوالي اربع سنوات) فتمرد عليه الكهنة، وقيل انه انتحر، وتلاه ابنه لبضعة اشهر، ثم قتل، واستولى على عرش بابل اخيرا، نابونائيد، وكان قد بلغ الستين من عمره. وهذا جعل من مدينة تيماء العربية عاصمة ثانية للامبراطورية، وقضى معظم سنيّ حكمه فيها. وبقي على العرش مدة سبعة عشر عاما، الى ان دخل كورش مدينة بابل، بتآمر من الكهنة، وأعلن نفسه ملكا على بابل، عام ٥٣٩ ق. م. وانتهى بذلك عهد عظيم من الحضارة والعمران والمجد، بعده تحولت بابل الى اسطورة مذهلة، راحت البشرية ترددها جيلا بعد جيل لقرون طويلة.

١٩٨٠

# بغداد،
# في سياق زمني

من الثابت أن سومر، في الجزء الجنوبي من العراق أوجدت اول حضارة إنسانية كبرى قبل اكثر من خمسة آلاف سنة، سواء أكان ذلك عن مصادفة تاريخية، أو أنه جاء كمحصلة للعديد من القوى الجغرافية، والمناخية، والعرقية، وغيرها.

فأولى مدن البشرية انما نهضت على السهول الخصبة العظيمة المحيطة بالرافدين دجلة والفرات: وأولى التساؤلات الانسانية حول الصلات والروابط المعقدّة القائمة بين الانسان وربه وعالمه، انبجست وتطورت في تلك المدن بالذات. فلا عجب اذن أن نشأت الرواية القديمة بأن آدم خلقه الله في جنة عدنٍ واقعة في مكان هو المكان عينه الذي ازدهرت فيه سومر. فلقد تشكّل في ذاكرة الانسان الجماعية حسّ بالوجود النقي الأول، مقترناً بمدن سومر وسهولها.

وكانت مدينة بابل امتداداً تاريخياً لأور، وأريدو، وأوروك، ولكنها كانت ايضاً تراكماً وتتويجاً لها جميعاً. وعلى مرّ الزمن،

ماعادت الأقوام التي ازدهرت في تعاقب نظيم في وادي الرافدين تذكر متى بالضبط بنيت بابل على اواسط الفرات. لقد أضحت المدينة النمطية العليا، والرمز الذي يجسّد كلّ ماانجزه الانسان جماعيا على توالي الحقب بعمله، ومعرفته، وعونٍ من الآلهة. فقيل إن الآلهة هي التي بنتها، وأنّ اسمها بالذات يعني «باب الآلهة».

وجاء زمن كانت بابل فيه مركز امبراطورية بسط حكامها سلطانهم على معظم العالم المعروف أيامئذ، كما جاء زمن انتقل فيه المركز من الوسط إلى مدن أخرى في الشمال. غير أن بابل طوال الفين من السنين لم تفقد يوماً مكانتها المتفردّة كمدينة أثيرة لدى الآلهة. وحتى عندما جعل الآشوريون عاصمتهم في آشور، او كالح (نمرود)، اونينوى، فقد بقيت بابل يُعترف لها بمنزلة خاصة. وعندما دمّر أحد ابنائها، نابوبولاصر، العاصمة الآشورية نينوى عام ٦١٢ ق. م. أعاد لبابل سطوتها، وجعلها من جديد المدينة الأولى في العالم القديم. وتلاه ابنه نبوخذ نصّر، فجعلها اول وأعظم عاصمة عالمية لامبراطورية شاسعة.

كانت بابل، في واقع الأمر، الحاضرة الكبرى الأولى في التاريخ: المدينة المشعّة نحو الخارج، مدينة التعدديات، القادرة على ان تحتوي معاً في شكل حيوي ودينامي عدداً كبيراً من العناصر المتفاوتة، بشريا وثقافيا، حيث تتعايش شتىّ الأجناس والأديان واللغات بحماية نظام مركزي واحد، وثقافة سائدة

واحـدة. ففي حكم نبوخـذ نصّر كانت ثروات ومعارف معظم أمم الأرض تصبّ في مدينته، فتوسّعها العبقرية البابلية الخلّاقة وتعيد صياغتها، وتوزعها من جديد في أرجاء المعمورة.

قبـل ذلـك بعشـرين قرنـاً، كانت زقـورات وادي الرافدين قبلة أنظـار النـاس أينمـا كانـوا، ومنهـا استلهم المصـريـون اهـرامهم وهياكلهم الأولى. وكانت زقورة بابل، المعروفة باسم «برج بابل»، الحصيلة النهـائيـة لذلـك الضـرب من البنـاء: نقطة إشعاع لعلوم الانسانية وتساؤلاتها وبحثها، وسط مدينة أمست أعجوبة الدنيا.

والـرياضيات، والفلك، وعلم المعادن، والصناعات اليدوية، والابتكـارات المعمـارية، والفنون الأدبية ـ كلها بلغت محليا ذروة من التطـورجعلت أقطـار العـالم تنهـل المعـرفـة منهـا. وكـانت المعتقـدات الـدينيـة، بتعقيـدهـا وتنـويعهـا، قوة فاعلة في الفن والمعمـار، كمـا طرائق الحكم وتحقيق العـدل بين النـاس. وقـد أمـدّت الاسـاطير البابلية الانسان بحسّ الانتماء في كون أضحى بهـا أقـل انغـلاقـاً على الفهم. وهكـذا استطاع الانسان أخيراً أن يفهم التاريخ، ويتفاعل معه.

عنـدمـا قدم كورش من الشـرق، وفتـح بابل دسيسة وعنوةً عام ٥٣٩ ق. م.، دعا نفسه «ملك بابل»، أملاً في ان يضفي اسمها المغتصب شيئـاً من مجـدهـا عليه. غير أن جوهر المدينة فاته ولم يدركـه. ومـا فعله هووخلفـاؤه لـم يكن إلّا تمـزيقـاً للمـدينـة من جذورهـا. وعنـدمـا رغب الاسكنـدر المقـدوني، بعد ذلك بقرابة

مئتي سنـة، في جعـل بابـل عاصمـة امبراطوريته، كان الأوان قد فات: كانت المـدينـة في معظمها خرائب. لقد كانت قائمة هناك جسداً، على الأقلّ في بعض منها، غير أن روحها كانت قد غادرتها.

ذلك أن المصدر الحقيقي لوجود بابل العجيب هذا كان الأقوام التي بقيت في دفق مستمـر، موجـة إثـر موجـة، من تلك الـربـوع الـرحـاب التي في الجنوب ـ ربوع الجزيرة العربية: وحالما اوقف دفق تلك الطـاقـة، كما حدث حوالي عام ٥٠٠ ق. م.، انكمش وادي الـرافـدين، بكـل ماقدّم للانسانية من اكتشاف ومعرفة وفن، إلى عدد من المستوطنات عديمة الشأن يتحكمّ بها أسياد أجانب. وبين حين وآخـر قد تظهـر دويلة عربية كالحضر، أوتدمر، متفجرّة بروعـة كمـا من الـرمـال نفسهـا، وبعد قرنين او ثلاثة تتهاوى على أسسها، وقد نضبت الطاقة التي غذتها من ذلك الينبوع العربي.

عنـدمـا نضـع بابل في سياقها الزمني، ونستوضح نشوء المدن الكبـرى بعـدهـا، نجـد أنها لـم تكن الحاضرة الكبرى الأولى في العـالم وحسب، بل كانت الأمّ الفعليـة لكل المدن العظيمة التي أعقبتهـا في التـاريـخ. إنّ مدنـاً مثـل باريس، ولندن، ونيوريوك، ومـوسكـو، في تعـدديتها، وفي اندفاعها كمديمةٍ وموزعّة للمعرفة والحضارة الانسانية، انما هي في الواقع سليلات بابل نبوخذ نصّر.

والمهم بالنسبـة للتـاريـخ العـربي، أن بغداد العباسيين كانت

الـوريثـة الحقيقيـة لهذه المدينة التي هي الأمّ الرائعة لكل المدن العظيمـة. لقـد انتظـرت بابـل زهاء اثني عشر قرناً إلى ان وجدت نفسهـا أخيـراً تبعث بكـل بريقها وبهائها على بعد ثمانين كيلومتراً منهـا، على ضفـاف دجلة: وذلـك أن موجـةً اخـرى من الطـاقـة البشرية كانت قد تصاعدت من أعماق الجزيرة العربية، وانقذفت بكل عنفوانها على شواطىء الرافدين منذ اللحظات التي اقتحمها فيهـا خالـد بن الـوليـد والمثنّى بن حارثـة الشيبـاني وسعد بن أبي وقـاصّ، برجـالهم وفـرسـانهم. وبـرزت بغـداد، كمـا بين عشية وضحاها، من ذلك السهل الرسوبي نفسه ألذي أنبت بابل: بُعثت الحيـاة من جديـد في الجذور البابلية، وفي غضون سنوات قلائل كانت بغـداد أعجوبة الدنيا، وكسالفتها بالضبط، أضحت ثروات البشرية ومعارفها تصب فيها، فتوسع، وتعاد صياغتها، لكيماتوزع في أرجاء العالم.

وحتى بناء بغداد على شكل دائري، لم يكن اسلوباً طارئاً على العـراق. فقـد كشفت الحفـريـات الآثـارية عن وجود مدن دائرية عديـدة سبقتهـا، كمـا نرى في بعض المـدن الآشـوريـة، ومدينة الحضـر، وكـذلـك مدينة واسط، جنوبي بغداد، التي كان العرب قد شيـدوهـا قبـل بغـداد بستين سنـة. غيـر أن بغداد بزّتها جميعاً بحجمها، وانتظام شكلها.

ولذا فان بغداد العباسية كانت تجسيداً لتلك القوى نفسها التي صنعت بابل في يوم مضى، والتي صنعت فيما بعد المدن الكبرى

في العصور الحديثة. فبغداد، تاريخيا، تحتل الموقع الاوسط من خط تطور الانسان وانجازاته الفكرية. وعواصم اليوم الفتيّة حضارياً، انما ترجع أصداء بغداد القرنين الثامن والتاسع الميلاديين، مع الفارق: وهو أن بغداد كانت أيامئذ متفردّة في بهائها ورفعتها، وقد سبقت معاصرتها بيزنطية بأشواط. فقال فيها الجاحظ، حسب رواية الخطيب البغدادي:

«رأيت المدن العظام، والمذكورة بالاتقان والاحكام، بالشامات وبلاد الروم، وفي غيرهما من البلدان، فلم ار مدينة قط أرفع سُمكا، ولاأجود استدارةً، ولاأنبل نبلاً ولا اوسع أبواباً، ولا أجود فصيلاً، من الزوراء - وهي مدينة أبي جعفر المنصور - كأنما صُبَّت في قالب، وكأنما أفرغت إفراغاً.»

وحين نتأمل اليوم في فنون العاصمة العباسية، والحياة الابداعية التي ازدهرت فيها قبل اكثر من ألف من السنين، نجد فيها الكثير من الحوافر والنوازع والصراعات التي تفعل فعلها الدائب في المدن الكبرى في قرننا الراهن، هذه المدن المتفجّرة داخليا بطاقاتها البشرية الهائلة.

ولكن عندما يكتب عن بغداد أحد أبنائها النابهين، مؤرّخها الكبير الخطيب البغدادي (المتوفّى عام ٤٦٣ هـ، ١٠٧٢ م)، في اواسط القرن الحادي عشر - اي بعد بناء المنصور لها بحوالي ثلاثمئة سنة، فاننا نراه يكتب عنها بشيء من الحسرة، متحدثاً عن مجدها كأمرٍ أخذ يتناءى في عمق الأيام السالفة. فيقول، بصيغة

الماضي :

«لم يكن لبغداد في الدنيا نظير في جلالة قدرها، وفخامة أمرها، وكثرة علمائها وأعلامها، وتميّز خواصها وعوامّها، وعظم أقطارها وسعة أطرارها، وكثرة دورها ومنازلها، ودروبها، وشعوبها، ومحالِّها وأسواقها، وسككها وأزقتها، ومساجدها وحماماتها، وطرزها، وخاناتها، وطيب هوائها، وعذوبة مائها وبرد ظلالها وأفيائها واعتدال صيفها وشتائها، وصحّة ربيعها وخريفها، وزيادة ما حصر من عدّة سكانها. واكبر ماكانت عمارةً وأهلاً في أيام الرشيد، إذ الدنيا قارّة المضاجع، دارّة المراضع، خصيبة المراتع، مورودة المشارع. . .»

إن الخطيب البغدادي يرى عزّ مدينته بغداد إذ كانت تحت حكم خلفائها وقادتها العرب قبل أن يتسرّب سلطانهم الحقيقي إلى الأعاجم الذين تولوا الكثير من امرها فيما بعد باسمهم. فيستمر ليقول متأسّيا :

«ثم حدثت بها الفتن وتتابعت على أهلها المحن، فخرب عمرانها، وانتقل قطّانها. . . .»

أما أحمد بن واضح اليعقوبي، فقد سبق الخطيب البغدادي بقرابة قرنين من الزمن، وعاصر بغداد وهي في أوجها في القرن التاسع الميلادي ـ أي بعد بنائها بأكثر من مئة عام بقليل. فوصفها كشيء شديد الحضور، قائم الروعة، قائلا عنها (في مؤلّفه «كتاب البلدان») :

«المـدينـة العظمى التي ليس لهـا نظيـر في مشـارق الأرض ومغاربها سعةً وكبراً وعـمارةً وكثرة مياه، وصحة هواء. ولأنه سكنها أصنـاف النـاس وأهـل الأبصار والكُـوَر، وانتقلوا إليهـا من جميع البلدان القـاصيـة والـدانيـة، وآثرهـا جميـع أهـل الآفـاق على اوطانهم، فليس من أهل بلدٍ إلاّ ولهم فيها محلّة ومتجر ومنصرف، فاجتمـع بها ماليس من مدينة في الدنيا. وباعتدال الهواء، وطيب الثرى، وعذوبة الماء، حسنت أخلاقُ أهلها، ونضرت وجوههم، وانفتقت أذهانهم، حتى فضلوا الناس في العلم والفهم والأدب، والنظـر والتمييـز، والتجـارات والصنـاعات والمكاسب، والحذق بكـل منـاظرة، وإحكام كل مهنة، واتقان كل صناعة. فليس عالم أعـلم من عالـمـهـم، ولا أروى من راويـتـهـم، ولا أجـدل من متكلمهم، ولا أعرب من نحويهم، ولا أصحّ من قارئهم، ولا أمهر من متطببهم، ولا أحذق من مغنيهم، ولا ألطف من صانعهم، ولا اكتب من كاتبهم، ولا أبين من منطيقهم، ولا أعبـد من عابـدهـم، ولا أروع من زاهـدهـم، ولا أفـقـه من حالمهم، ولا أخطب من خطيبهم، ولا أشعر من شاعرهم، ولا أفتك من ماجنهم....»

من هذا الوصف التفصيلي الدقيق، الذي يتناول المجتمع من أوجهـة المختلفـة، نستـدلّ ان بغـداد إنمـا كانت الامتـداد الأكبر لمـدينـة بابل القديمة، وقد حافظت على الجوهر الحضاري نفسه الذي ستتميزّ به المدن الكبرى فيما بعد. وهو الجوهر الذي يتمثل أسـاسـاً، أولاً، في التعـدديـة ضمن شمـوليـة الشخصيـة العربية

وعبقرية لغتها، ويتمثل، ثانياً، في فرادة صناّعها، وفنانيها، وعلمائها، ومفكرّيها ـ بل في تميزّهم عن غيرهم في كل مكان.
وهو الذي سيهدَّد بالضياع، بل إنه تدريجيا سوف يضيع، عندما تجد المدينة نفسها وقد «حدثت بها الفتن، وتتابعت على أهلها المحن، فخرب عمرانها، وانتقل قطّانها.» إنه بداية الليل المظلم الذي سيحيق بالمدينة على ايدي غزاتها وحكامها الأغراب، ويطمر جوهرها وسرّ كينونتها، إلى أن يستعيده أهلوها بعد حقبة طويلة من الضياع.

هذا الجوهر الحضاري هو الدي اراه اليوم يعود إلى توقده من جديد، فيروق لي أن أتخيّل أن فترة ربع القرن القادم، إذ يتصاعد هذا التوقد، ستضع بغداد مرة أخرى في سياقها الأصلي من خط التطور الانساني:

فهي سوف تتسع رقعتها، لتصبح أكبر من بغداد المنصور بأكثر من مئتي مرة، وقد عادت مرة أخرى إلى شكلها الدائري (ولو أنه مفتوح)، مع الفارق المذهل في المساحة ـ من خمسة كيلومترات مربعة أيام خططها المنصور عام ٧٦٢ م، إلى اكثر من ألف كيلو متر مربع اليوم.

ولسوف يبدي مخططوها مهارة كبرى في تنظيم شوارعها، وأبنيتها، وأسواقها، وأحيائها ـ أولنا ان نتوقع ذلك، ونصّر عليه، ونشارك فيه مع مؤسسات التخطيط العالمية. ويبدو أن دينامية المدينة تتحدّى قدرات المخططين وتصوراتهم باستمرار: فمنذ

أواخر الخمسينات حتى اليوم عرفت بغداد مالايقل عن أربعة مخططات أساسية master plans ، والمدينة لم تعط بعد حقها . مما يدل على ان المخططين يجب أن يجدّدوا رؤيتهم دوماً بجوهرها، ويغذوا خيالهم بطاقتها.

ولسوف يزداد عدد سكانها على نحو لا أحسب أن بغداد عرفته في عهد هارون الرشيد، فيبلغ زهاء تسعة ملايين ـ وهو معدّل كبريات عواصم العالم في هذا العصر. ولكنه رقم يجب أن يوقفنا للتروّي :

هذه الملايين من البشر في هذه المدينة العملاقة، ما الذي سيفعلونه كل يوم؟

ما الذي سيصنعون، وما الذي سيكتبون ويقرأون؟

هل هم مستهلكو حضارات الغير، وذلك أمر سهل وكسول إذا توفرّ المال وأهمل التوقدّ، أم أنهم مبدعو حضارتهم العربية الجديدة؟

إني أرى بغداد دائما ـ وكما رأيتها منذ سنين طويلة ـ بلغة الفكر والابداع، والنضارة والوهج.

أذكر أنني قبل حوالي أربعين سنة، قبيل مجيئ إلى بغداد، سألت في دمشق رجلاً كان قادماً من بغداد: «هل إن بغداد مدينة كبيرة؟»

فأجاب : «نعم . ففيها اربعة عشر ملهى!» بالنسبة إليه، وكان سائق سيارة، ربما كان عدد الملاهي هو مؤشرّ الكبر والأهمية . أما أنا

فالـذي أحلم به، في مطلع القـرن الحادي والعشرين، هو أن يسأل أحـدهـم رجـلاً قادمـاً من بغـداد «هـل إن بغـداد مدينـة كبـيرة؟» فيجيب: «نعم ففيها أربعة عشر مسرحاً، واربع عشرة كلية، واربع عشرة مكتبة عامة، واربعة عشر متحفاً، بل واربعون مطبعة كبيرة، واربعـون مستشفى، واربعـون معهـداً للبحوث العلمية، واربعون قاعة للفن» ـ وهكذا. . .

انني ارى بغداد وقد بقيت، رغم ضخامتها، مكاناً لا يفقد المرء فيه قياسه الانساني، ويجد فيه خلوته الخاصة، اذا اراد، كما يجد فيه سعـادتـه وحـرّيتـه وكـرامته: وهذه كلها من ميزّات المدينة العظيمة التي، مهما تشمخ علواً، وتنبسط أفقيا، فان الانسان يبقى هو السيد فيهـا، متنـاغـماً مع مايبدع ويوجد كل يوم من فكر وفن، متناغماً مع مجتمـع متحكم بتكنـولوجيته، يشمخ علوّا مع علوّ المدينة، وينبسط نفساً مع اتساعها.

وإني اراهـا تصبّ فيهـا المعـارف والعلوم والفنون، فتضيف هي إليهـا، بل تضـاعفهـا، وتعيـد توزيعهـا على العـالم، فخـورة بتعـدديّتهـا، كما كانت تفعـل أمهـا العظيمـة بابل، وكما كانت هي تفعل قبل ألف سنة إذ تصنع للانسان تقدّمه في المادة والروح معاً.

هذا هو السياق الحقيقي الذي يجب ان نرى بغداد فيه. وتحقيق ذلـك، لا ريب، مسـؤوليـة كبـيرة. ولكنها مسؤولية رائعة، وأهل بغداد ـ كما كانوا أبداً ـ هم أكفاء لها، وقادرون عليها.

١٩٨٤

# الصخرة والأمواج

كثيرا مانجد هذه الايام من يتساءل، وأحيانا بالحاح وعصبيه. حول قلة ماينشر من دراسات نقدية إزاء مايصدر من اعمال أدبية عديدة تتطلع إلى من يلتفت اليها بعين فاحصة، ثم يذكرنا المتسائل بأهمية النقد في مسيرة الأدب وتطوره، ويريد تعليلا لشحة هذا النقد، إضافة، بالطبع، إلى اتهامه النقاد بالكسل، وانعدام الحس بالمسؤولية الفكرية، إلى آخره، إلى آخره.

يخيل إلى ان الكثير من الاعمال الأدبية الصادرة هذه الايام لا يثير الحماس أو الاهتمام، ولايثير الجدل أو الدهشة، لضعف أساسي فيه: لعجز في اصحاب هذه الاعمال عن زعزعة ذهن القارىء أو هزه بشكل من الاشكال. هذا امر يغفل عنه هؤلاء الكتّاب، او لا يدركونه، فيتذمرون من إهمال النقاد لهم: في حين أن العمل الجيد، العمل الذي يشق أرضا جديدة، أو يحقق كشفا

في النظرة أو الأسلوب، أو يقول ماهو ضد التيار والموضة، لا أحسبه إلّا واجدا استجابة من نوع ماتؤدي الى المعالجة النقدية، مهما يكن نوعها. فاللوم هنا، اذن، يقع على المؤلف، لا على الناقد.

أن يتوقع كل من أصدر مجموعة قصصية في ثمانين صفحة صغيرة أن يحرك اقلام النقاد، ويطلق زوابع الرأي - فان توقعه في غير مكانه. الحصى الصغيرة لا تحدث أمواجا كبيرة. أما اذا ألقى أحدهم صخرة في الماء، فان الامواج لن تكون كبيرة فحسب، بل ستهز كل شيء في البركة. غير أن طموح الغالبية من المؤلفين، لسوء الحظ، اكبر من طاقاتهم. الحصى المتساقطة كثيرة، ما من ريب، ونحن نبحث عن صخرة.

ولكن لابد من أن نُقرّ أيضا، بأنك قد تلقي بصخرة في البركة، فتبتلعها البركة، دونما اثر. بركتك حينئذ مستنقع مغلّف بالأسن. وهذا أمر وارد. كثيرا مايذهب الكتاب الجيد ضحية الصمت بسبب تجاهل مقصود، أو استجابة يحار أصحابها في امرها. في فترات الأسن الثقافي، هذا النوع من الصمت أو الاعراض، يتم التعويض عنه بالضجيج حول ما هو تافه أو مرضي عنه، ولن يرقى الضجيج إلى النقد. كتاب جيد كهذا، اذا كان محظوظا، قد يكتشفه يوما ناقد مغامر. بل إن كتابا كهذا لابد أن يكتشف، مهما تقادم عليه الزمن. فالصخرة دائما باقية.

من الناحية الأخرى، علينا أن نذكر أن نفرا قليلا فقط من الأدباء يهيئون أنفسهم ليكونوا نقاداً، لأن النقد اصلاً مهمة صعبة،

وتحتاج إلى علم كثير، واطلاع واسع، وتدريب ذهني منظم، اضافة الى الموهبة الأصيلة التي لاتقل شأنا عن موهبة القاص أو الشاعر. أنت قد تكتب قصة جيدة أوقصيدة جيدة، دون اطلاع أو علم كثير بالضرورة ـ تلقائيا. ولكنك لا تستطيع ان تكتب نقدا تلقائيا فقط.

هذا لايعني، بالطبع، أن السوق ليست مليئة بنقاد لهم من الجهل ما يجعلهم، كما يقول الشاعر الانكليزي بوب، «ينطلقون راكضين حيث الملائكة تخشى ان تضع أقدامها». ويتناولون أي عمل أدبي، مهما كبر على عقولهم، بقوالبهم الجاهزة، ومساطرهم البائسة، ليقيسوه ويقوّموه، وحين يخفقون في إقحامه في قوالبهم، ويجدون أن مساطرهم لا تحصر أبعاده، يخرجون بنتائج غريبة، يتمازج فيها العمى مع السذاجة الفكرية، رغم تغليفها بمصطلحات يتصورونها «نقدية» وهي في الاغلب مستعارة من الكليشيهات السائدة التي ما عادت، في واقع الأمر، تقول شيئا لأحد.

فالناقد الجاد عملة نادرة عن حق. انه رجل يصعب إرضاؤه، لتعدد أوجه الوعي لديه، ولأن ذوقه، كعلمه، مدرّب ومنضبط. وحتى اذا رضي هذا الناقد عما يقرأ، فانه قد يتحرك ذهنه، ولايتحرك قلمه: ربما لأنه كسول، ربما لأنه لايجد وقتا كافيا للكتابة في كل مايرضيه. غير أن الناقد الجاد هذا في الأغلب، اذا وجد عملا يهزه ويحفزه، فانه سيتناوله بحب، أوبقسوة، أوبكليهما معا،

ويتنـاوله مستعينا بضروب معرفته كلها. مثل هذا الناقد، لندرته في السـوق الأدبيـة، لايستطيـع أن يتصـدى لكـل ما ينهال عليه. فهو ينتقي بعناية ودراية، ويكتب - إذا كتب - بروح المبدع. لأن النقد في أفضل حالاته عملية إبداع يحركها إبداع أخر.

والناقد الجيد، لذلك لايفكر بالأسود والابيض، لأن لا شيء في الحيـاة أسـود وأبيض فقـط، بحيث يكـون الحكم عليـه أمـراً نهائيا ومسلما به. النـاقـد الجيـد لا يـرى فقـط مندرجا عريضا من الظلال والألـوان، ولا هو فقـط يرى منظـورا عميقـا من تراكـمات الابـداع الانساني يتصل به ما هو امام عينيه في هذه اللحظة، بل يرى أيضا الثـوابت والمتغـيرات على أنواعها، ويرى كيف تتداخل فيما بينها، وتتبادل الأدوار. وهو إلى ذلك يرى كيف تفعل المتغيرات بالثوابت فعلهـا المعقـد الـذي لن يدعي النـاقـد، كما لن يدعي أي شخص آخر، مهما أوتي من معرفة وبصيرة، أنه يستطيع توقع نتائجها كلها وحصرها.

هنـاك، إلى هذا كله، كتـابة تتخذ لنفسها قناع النقد، في حين أنهـا في الحقيقـة لا تعـدو كونهـا شتيمة مغلفة وتجريحا شخصيا. إنها عملة رديئـة أخـرى تسـاهم، لكثرتها أحيانا، في طرد العملة الجيدة من السوق.

وهكـذا، ازاء المتسـاءل حول قلة النقـد، يضطـر المـرء إثـارة مشكـلات النقـد نفسـه، والتأكيـد على أن النقـد انـما هو جزء من الحـركـة الأدبيـة، أو الفكرية، بوجه عام: فهو ينشط بنشاط الحركة

وارتفـاع مستـواهـا، ويخمل بخمول الحركة وسقوط مستواها: النقد والابـداع ـ انهـما عملية متكاملة، متبادلة. ونحن لن نستطيع اتهام النقـاد ونغفـل عن غيرهم من المـؤلفـين. بل إن في قلة النقد الجيد إتهاما ضمنيا لمن نسميهم، تفاؤلا، بالمبدعين.

وهذه، بحد ذاتها، تعميمات أولية. ففي هذا القرن، ولاسيما في نصفه الثاني، اكثر من أي عصر مضى في تاريخ الحضارة، تشعبت للنقـد مدارس أصبح لكـل منهـا لغة ومصطلحات تكاد تنفرد بها، وتبتعـد بها أحيـانـا عن معظم ماعـرف من نقـد منـذ ايـام الاغريق والـرومـان والعصـر العبـاسي، وتميـزها بحدة عن طرائق النقد التي عرفت في أوربا في عصر النهضة، أو في القرنين الثامن عشر والتاسع عشـر. وسـواء أكانت هذه المدارس تستقي غذاءها من ماركس، أو فرويـد، أو يونـغ، أو كيركغارد، أو جيمز فريزر، أولفي ستراوس، فانهـا تميـل، كلما اقتضت حاجتهـا، إلى مساندة نفسها بهذا أو ذاك من ملهمي هذه الطـرائق أحيـانا لحد الخروج عن المنطق أو العقل، كما أنهـا تميـل أيضـا، اذا اقتضت حاجتهـا، الى اتهـام الـواحـدة الأخرى بلغتها المصطلحية الخاصة لتوحي بترفعها، أو ازدرائها، أو رفضها، وفق ماتتبناه من موقف سياسي، أو مجتمعي، أو جمالي، أو لغـوي. هذا ينطبق بوجه خاص على النقد الروائي والمسرحي. ما هي الحـوافـز التي تعمـل دائبـة، في رأي النـاقـد، وراء الفعل، أو الشكـل، أو الشخصيـة، أو اللغـة، ولكنهـا تتخفى وتتقنـع ويجب امـاطـة اللثام عنها؟ هل هي طبقية، أم جنسية، أم رمزية، أم هذه

كلها معا، زائداً مضامين وايحاءات بدائية لايعيها صاحبها بوضوح؟ هل الرواية مثلا، على خطورتها كفن إنساني، لعبة برجوازية في الاغلب، وهل الواقع فيها يوازي سطوتها الحلمية؟ أهي تحريضية، أم تبريرية ـ وفي اي اتجاه بالضبط؟ هل الشكل لعبة أخرى، وان تكن ذهنية، أم أنه يفرض نفسه فرضا ليكيف معنى الفعل كما يشاء؟ والفعل، هل له ضرورة اذا عبر عن بطولة فردية لا مكان لها في المجتمع، عوضا عن أن تتصل نوازعه بفوران جماعي أو صراع طبقي؟ وهل للشخصية قيمة بحد ذاتها اذا تبين بعد تحليلها او تعيينها على هذه الطريقة أو تلك، انها تتكشف عن ميول نرجسية مثلا، أو نخبوية، أو بونابرتية، الخ الخ؟ ـ وكل ذلك وفق تعاريف مسبقة لهذه المصطلحات يزعم أصحابها بأن لها معاني ثابتة، ومطلقة.

يخيل إليّ ان الكثير من النقد الاوربي الحديث، ولا اقول كله، من لوكاش إلى رولان بارت، لاينتهي في اخر المطاف إلا الى نتيجة أقرب الى العدمية: فيصبح اللا بطل هو البطل المفضل، واللا رواية هي الرواية المثلى، ويغدو الكاتب المبدع، اذا أراد الاهتداء بهذا النقد، كمن يعلق سيف دموقليس فوق رقبته، وينتهي بفعل هذا الرقيب الذكي الصارم المستثني كل ماهو خارج عن دائرة تفكيره، إما الى التضليل المقصود، أو التلاعب الواعي بالشكل والمضمون، إرضاء لهذه الفئة أوتلك. ولن ينجو من الشعور، في لحظات الشك بينه وبين نفسه، بأنه بذلك انما يقيم جدرانا متناقضة

حول تفجرّات تجربته وخلقه.

والملاحظ أن معظم الاساتذة من دعاة هذا النقد المنهجي ـ بكل مايتمتعون به من علم وذكاء ـ عندما يخرجون من نطاق التنظير (وكلامهم في معظمه، لحسن الحظ، تنظير صرف، قيمته الحقيقة في براعته وسعة حيلته اللفظية والمعرفية)، فأنهم لايكادون يجدون في النتاج الأدبي المعاصر مايستحق أن يعالجوه بطرائقهم ويضطرون في معظم الحالات إلى الرجوع إلى روايات ومسرحيات القرون السابقة، من مآسي الاغريق ومسرحيات شكسبير وموليير، إلى روايات ومسرحيات القرن الماضي الكبيرة. ويحقق بعضهم مكتشفات لم تكن في حسبان الأعصر الماضية. ويبلغ بهم التوغل في المنهجية حداً يجعل استاذاً منهم في جامعة «ييل» يقول إن ماكتبه الناقد ديريدا ـ مابعد البنيوي ـ عن جان جاك روسوّ اكثر إمتاعاً وأغزر معنى من روسوّ نفسه!

وهكذا يتحول تأويل النص إلى نصّ آخر «أهمّ» من الأصل الذي اوجده! وفي ضوء ذلك فان المرء يعاوده خاطره القديم: اليس على المبدع أن.يبحث عن المعجزة في فيافي دواخله وكهوف خصوصياته، لكي يأتي ناقد ما في المستقبل ويجد فيه، وقد أصبح ماضيا، ما يعينّ كشفا لجيل قادم؟ ومع ذلك، رغم إلحاح خاطر كهذا على كل كاتب مبدع، فان الابداع لا محيد له من أن يتأثر ويتلون بمدارس النقد في كل عصر، مهما توهم في نفسه استقلالا عنها. ويبقى الكاتب الكبير، مع اعترافه بالتكامل الحتمي بين

الخلق والنقد، هو الذي يقلب بابداعه حسابات النقد وتوقعاته، كما يقلب حسـابـات وتـوقعـات من انـواع أخرى كثيرة. ويبقى الناقد الكبير هو الذي يتهيأ لاعادة النظر في حساباته ليبقى، في إبداعه هو على مستوى الابداع الكبير الذي يتأمل فيه.

١٩٨٠

ان تعايش الاشباح العابرة

ام الحياة باشكالها الحارة المعقدة

محزن حقـا ان نرى الكـاتب الكبير يرضى عن فنه عندما يسقط فنه، وهو ادرى الناس بسقوطه، ولا يمنع نشره. وكيف يتأتى له ان يتصور ان سمعته ستحمي اي عمل ينتجه، بدلا من ان يحمي هو سمعتـه من اي نتـاج ضعيف قد يصـدر عنـه لضـرورة معاشية، او لتهـاون فكـري؟ نحن نعلم أن الروائي الكبير قد يكتب صفحات واهنـة تتخلل العمـل الجيد الواحد. فالالهام قد يخذله في مواضع، غير انه برفعه البقية الى صعيد من القوة والتوتر، ينسينا انحدارنا في المواضـع الهـابطة. اما ان ينشر رواية رديئة غير جديرة بقلمه، فأمر محير. ومحزن حقا.

في اوائـل الستينـات دهشت جدا حين اصـدر نجيب محفـوظ

«السمان والخريف». بعد ان اتحفنا بالثلاثية، وقبلها بـ «زقاق المدق»، وغيرها، دهشت لروائي بارع، طويل النفس، شديد الملاحظة، بالغ الحرص على استقلاله الذهني، يلحق برائعته «اللص والكلاب» (١٩٦١)، رواية ضعيفة الرؤ ية، ضعيفة التشخيص، ضعيفة التركيب ـ رواية «على الماشي» ليس فيها الا عنوانها الجميل «السمان والخريف» (١٩٦٢). وسُررت جدا، عندما قرات رواية اخرى نشرها كاتب شاب يومئذ، لم يكن قد نشر قبلها الا مجموعة من القصص القصيرة: «رجال في الشمس» (١٩٦٢) لغسان كنفاني. فشعرت عندها ان حساب الرواية العربية، اذ اضطرب بسقطة فنية من كاتب كبير، عاد فاستوى على يد شاب لم يكن قد لمع اسمه بعد، يجعل فنه يتحرك على مستويات عدة، مستويات الحدث والرمز والشخصية والفكرة، على نحو سيدفع كل روائي عربي آخر الى مواجهة فنه بالمزيد من الحذر، والتعمق، والذكاء.

ومنذ ذلك الحين كتب نجيب محفوظ روايات عديدة تتفاوت طموحا وقيمة، غير ان بعضها، مثل «اولاد حارتنا»، «ثرثرة فوق النيل»، «ميرامار»، بقي مؤكداً على ان صاحبها مازال في القمة في مضمار لا يحسن اقتحامه الا قلّة ضئيلة من الكتاب العرب، وان قبضته قد ترتخي احيانا، غير انه يعود فيبرهن على قوتها. وقد قلت عن «ثرثرة فوق النيل» عند صدورها: انها من اهم روايات فترتنا المعاصرة، ومازلت اعتبرها احدى ثماني اوتسع روايات هي اجود

ماكتب الروائيون في العشرين سنة الاخيرة في العالم العربي.

ولكن نجيب محفوظ عاد واصابنا بخيبة كبيرة مرة اخرى في احدى رواياته الاخيرة، «الحب تحت المطر» (١٩٧٣). قرأتها مؤخرا، وذهلت كيف يمكن لمثل هذه الرواية ان يخطها قلم متمرس كقلم محفوظ. يخيل الي ان الروائي هنا قد راح اخيرا ضحية السيناريست في محفوظ. الا ان «الحب تحت المطر»، حتى لو اعتبرناها مجرد سيناريو لفيلم، تبقى مفتعلة، غائمة كاذبة الشخوص، لانها ليست مستقاة من حياة اناس هم لحم ودم تجتاحهم رياح العواطف والافكار والاحداث ويجتاحونها، بقدر ماهي مستقاة بدورها من هذا الفيض من الافلام والمسلسلات التلفزيونية التي تتواتر موضوعا ومواقف وحوارا الى ما لانهاية، لاهوية لأفرادها، ولا مكان فيها لوعي الزمن، اووعي الذات، بحيث تكون مقطوعة الصلة بحقائق الحياة وايقاعاتها العميقة. فالرواية تعتمد على الحد الادنى من السرد، وهذا امر مقبول (وأحيانا مستحب)، لولا ان السرد هنا، على قلته، انما يكرر بصورة مبتسرة انواعا من السرد وجدناها املأ وأزخم في الروايات السابقة.

فهي اذن تعتمد على الحوار، وهذا ايضا امر مقبول، لو ان في الحوار عبارات تشع، لو ان احدا يقول شيئا يجعلك تفتح عينيك واذنيك ولو مرة واحدة كل عشر صفحات. ثم ما هذه الشخصيات «الخزينية» المألوفة، المملولة، التي لا وجه لها، ولايبدو انها لا

تستطيع التفكير لدقيقتين متعاقبتين؟ النساء متشابهات لحدّ لا يقبله العقل، كما هن متشابهات في المسلسلات التلفزيونية. وكذلك الرجال بالطبع. لعل المؤلف لايكتب رواية كهذه الا لكي تتحول الى فيلم. فيتوقع ان يعطي الممثلون ابعادا انسانية لاشخاص يكادون، انسانيا، لا يوجدون في الكتاب الا تخطيطا باهتا. في «الحب تحت المطر» عدد كبير من الاشخاص يكفي لملحمة من الف صفحة، لو اعطى كل منهم حقه من التحليل والفهم. وعدد كبير كذلك من الاحداث (الحزينية التقليدية المألوفة، بالطبع) يكفي لمثل هذه الملحمة. وقد لعب المؤلف بهذا كله لعبة سريعة، عادية، مكتفيا بالكم الظاهر. منزلقا به على سطح هش من الطرف الاول الى الطرف الاخير من القصة. واذا القارىء يخرج منها وهو لايتذكر شخصا واحداً انفعل به، او تعمق ناحية واحدة من نواحي التجربة معه.

لماذا يصر الكاتب الكبير على الكتابة، وترديد اصداء صغار الكتاب في الصحف، اذا لم يكن لديه شيء جديد يقوله، ومعاناة مقلقة يتغلغل في تناقضاتها والتواءاتها ومداليلها التي ليست في متناول كل من امسك القلم؟ لماذا يركض العدّاء القديم وهو مبهور النفس، ولا يتريث وقتا كافيا لالتقاط انفاسه واستجماع قواه، رحمة لفنه، ورأفة بالمعجبين به؟

مرة اخرى وجدت التعويض عن هذا السقوط في الرواية العربية في عمل لروائي آخر انبثق فجأة من حيث لاندري: «الاشجار . .

واغتيال مرزوق» لعبد الرحمن منيف (١٩٧٢). يكاد المرء، بعد قراءة رواية الدكتور منيف، ان يخجل من الحديث عن هاتين الروايتين، المتزامنتين صدورا، في نفس واحد. ثمة بينهما فرق نوعي مذهل، حتى لتبدو «الحب تحت المطر» انها ليست اكثر من سلسلة افقية من محاورات مسطحة، تقال لكي تنسى لساعتها، ازاء ما في «الاشجار» من بناء متداخل مركب، وكلام يقال لكي يزعزعك: تدخل عمارة هذه الرواية فتشعر في الحال ان تنفسك قد تغير، وحواسك قد نشطت، وعواطفك قد تنبهت - وانك في الواقع تمر في طوايا تجربة تتحداك وتغير تفكيرك. مع سنية وعليات ومنى، مع مرزوق وابراهيم وحسني الحجازي (ابطال «الحب»)، انت لاتعايش شيئا بالضبط: انهم اشباح صامتة تمر بك، او تمر بها، ولاتفتح قلبك او ذهنك على شيء. اما ان تعايش الياس نخلة، واشجاره وبيادره، وزوجته حنة، وحماره سلطان، وعشيقته نهده، مع الخوري وآل النصراوي، وصالح الاعور، ان تعايشه وهو يعلو وينخفض في تجواله المأزوم من قرية الى قرية، من عمل الى عمل،

من الزراعة، الى الفرن، الى مسح الاحذية، الى دبغ الجلود، الى الخدمة في المقاهي، الى وقد النار في الحمامات، الى تهريب الثياب المستعملة من بلد الى بلد، الى .... الى ...، فانك تعايش الحياة بأشكالها الحارة، المتواشجة، العاشقة، الغادرة. انك تمر بكثير من تجربة العربي في هذا العصر: اقتلاعه، شاعريته، عشقه للارض، تمرده الاجتماعي، فورته الجنسية، انشطاره بين

نشوته الداخلية وحاجته للقمة العيش. تمزقه بين القرية والمدينة، وتحديقه في وجه الموت كل لحظة.

هكذا يتحدث الياس نخلة الذى نفي نفسه من قرية «الطيبة»، بعد ان حولوا عشقه لاشجارها كراهية لقريته وحقدا عليها ـ وهو في القطار الذي سيبلغ به الحدود قريبا، يهيء نفسه لمخاتلة شرطة الحدود املا في تمرير بضع قطع من الثياب العتيقة يتعيش بها، مؤملا ان يجعل حصتهم في هذه «الغنيمة» البخسة اقل مما يريدون: «المدن الكبيرة تستر الانسان رغم انها تظل تنهشه من الداخل حتى يموت. والموت في هذه المدن عادة مالوفة تقع كل يوم، لذلك لاتحرك الناس ولاتعني شيئا بالنسبة لهم. اما في القرى الصغيرة، حيث لايموت الناس الا عندما يتعبون من الحياة، فان الموت يقف على قبة الكنيسة مثل الغراب. وقد يصبح مثل الجمرة في العين، يحدّق ويصرخ، فلا يستطيع الانسان ان يعيش في هذه القرى بعد ذلك!» ولا في المدن ايضا.. بالنسبة الى رجل أبدي القلق كالياس نخلة، هذا البطل «البيكاري»، هذا المفلس العاشق كل شيء، هذا المغامر القديس، الذي ابتدعه عبد الرحمن منيف خلاصة عصرية لمغامري حكايات «الف ليلة وليلة» القدامى: هذا البطل المتحرك ابدا، المتفجر دائما شهوة وملاحظة، الذي يتمنى جليسه الاستاذ عبد السلام منصور، البطل الرئيسي الآخر في الرواية، لو انه ينسى علمه كله، وسياساته كلها، وصراعاته الفكرية كلها، ليكونه ـ ليكون الياس نخلة. غير ان

القـاريء سيرى في النهـايـة ان الاثنـين انيا هما، كل على طريقته، وجهـان لعمله واحـدة . اليـاس على المستـوى الفيـزياوي، وعبد السـلام على المستوى الفكـري. أحـدهما يقارع عالما ماديا يملأه جشعون متنفذون قساة وتافهون، اغنياء كانوا أم فقراء، شبعانين ام جيـاعـاً، والآخـر يقـارع عالمـاً ذهنيـاً تملأه الافكـار والمثـل لا يقـل اصحـابهـا، عنـد اصطـدامـه بهم، عن الياس نخلة جشعاً وقسوة وتفـاهـة. وكـلا البطلين يملأه الغضب والحـزن: «كانت الشمس تنـزلق من السياء حادة مشحونة بالعذاب والسأم. نظرت الى وجوه الـرجـال، كانت غاضبـة وحـزينـة. . . ونظرت الى الأرض، الى السـياء. . . كانت الأشيـاء كلهـا حزينـة إلى درجـة البكـاء. . .» وكـلاهما يعيش غضبـه وحزنه في كل لحظة، رفضاً للمهادنة، وسعياً رغم التشـريـد والعـذاب نحو تفجير كل شيء، وتغيير كل شيء، وفق الحلم الانساني الهادر في أعماق كل منهما.

روايـة عبـد الـرحمن منيف، كما أراها، ليست وعداً وحسب بأن روايـاتـه القـادمـة ستكون دائماً تجارب معقدة، جريئة، صارخة في سبيل الانسان. فهو قد اثبت ذلك في روايتيه اللاحقتين «قصة حب مجوسية» و«شرق المتوسط»، على نحو لا أعرف روائياً آخر يضاهيه فيه.

إن الأشـجار. . واغتيال مرزوق» وعد بما هو أكثر من ذلك: إنها وعد بأن تسعى الرواية العربية، كما سعت هي بالضبط، نحو تلك الأمـانـة الـذهنيـة التي ترفض الاقرار بأن هناك مواضيع محرّمة على

المعالجة، تتمازج فيها السخرية البارعة مع الجد البارع، وترى في أوجه التجربة المتباينة ظاهراً، أصولها المتوحدة باطناً. إنها وعد بأن تسعى الرواية العربية نحو استيعاب الأرض والمدينة في صورهما المتداخلة المتكاملة، نحو الأغوار النفسية المتشعّبة الزاخرة، والرحاب الرؤيوية التي تذكّرنا بأجود الشعر، لكيما تكون الرواية في خاتمة المطاف فناً يدعم الانسان ويدافع عنه، ويمجده، في زمان يتهدده بتجريده من إنسانيته.

يوم صدرت «رجال في الشمس»، احسست ان كاتباً كغسّان كنفاني استطاع ان يصوّر مأساة أمة في بضعة أشخاص كان في مصيرهم الرهيب إتهام للعصر، وإلهاب الغضب في جيل كامل، لايمكن ان يخذلنا فيما سيكتب من قصة اورواية. وهكذا كان. جاء انتاجه الروائي فيما بعد على صعيد لم ينخفض يوماً، اسلوبا وانسانية، عن روايته الأولى. وهذا إحساسي اليوم مع عبد الرحمن منيف، مع ماكتب، مع ما سيكتب. غير أن قلقاً يعاودني حين ارى أن كاتباً كبيراً كنجيب محفوظ لا يحجم عن نشر روايات لم ينضجها بعبقريته، ولم يشحنها برؤياه، وهو أقلّ الناس حاجة إلى النشر بعد رواياته التي بوّأته مكانته المرموقة عن حق وجدارة.

ومع هذا فاننا نزجي اليه التحية لأن الكتابة الروائية مازالت تغريه فيستجيب، ولأن قلبه دائماً في المكان الصحيح، ولأنه كتب لنا الكثير مما نعود إليه، فيهزّ الكوامن فينا من جديد.

١٩٧٦

# بروميـــثيوس طليـقاً

## الصفحات الاولى

للشاعر الانكليزي بيرسي بيش شلي

١٧٩٢ - ١٨٢٢

# مقدمة المترجم

كان عام ١٩٣٨، وانا في الثامنة عشرة من عمري، العام الذي قرر مجرى حياتي الفكرية فيما بعد. كنت عام ١٩٣٧ قد انتهيت من دراستي الثانوية، وقضيت السنة الدراسية من تشرين الأول ١٩٣٧ إلى اوائل تموز ١٩٣٨ طالباً في الكلية العربية بالقدس، ادرس التربية وعلم النفس، وشيئاً من الأدبين العربي والانكليزي، لنيل «دبلوم في التربية»، للعمل في حقل التعليم. وفي تلك الأشهر التسعة او العشرة جعلت اكتب واترجم بتركيز ساعدني عليه جو الكلية الذي كان يشجع على الدرس والمطالعة، والنقاش في امور الأدب والفكر، مع زملاء لي اذكياء تمّ اختيارهم كعادة الكلية العربية في انتقاء طلاّبها، من بين اوائل الناجحين في امتحان الشهادة الثانوية («المتريكوليشن») في فلسطين كلها. في تلك السنة اكتشفت روعة أبي العلاء المعرّي في شعره، وفي «رسالة الغفران» وكتبت ـ متأثراً بها ـ قطعة طويلة بعنوان «جولة في الجحيم». وفي

تلك السنة اكتشفت الشعراء الرومانسيين الانكليز، ووقعت في غرام شلي وجون كيتس، التهم شعرهما. واترجم بعضه بلذة (فترجمت مثلاً، قصيدتي كيتس «اغنية إلى بلبل» و«أغنية عن إناء غريقي»)، إذ وجدت في ذلك الشعر تعبيراً عن الكثير من العواطف التي راحت تتأجج في نفسي ايامئذ تجاه أمور ثلاثة بدت لي مهمة وخطيرة، وتستحقق ان يحيا المرء لأجلها: الجمال، والحب، والحرية ـ ثيمات الرومانسية الكبرى. وكانت هذه الموضوعات جميعاً ألصق مايمكن ان يلصق بذهن فتيّ يكتشف الجمال، بحدّة تشبه حدة النشوة في الطبيعة والناس، ويعرف الحبّ بأول عنفه وطراوته، ويتوق إلى الحرية بمعناها الأوسع: بمعناها الشخصي في ظروف قاسية من الفقر والحرمان، ومعناها الوطني في فترة كانت الثورة الفلسطينية فيها مستمرة ضد الاحتلال الاجنبي وسياسة التهويد التي يتنباها الانتداب البريطاني.

في ذلك العام جعلت أشعر أن نزعاتي التعبيرية، التي كنت أحسّها تعمل في نفسي بجيشان متصاعد منذ ان كنت في العاشرة، أخذت تجد لنفسها ماتتجسد فيه وحوله، وان قراءاتي المتنوعة، بالعربية والانكليزية، جعلت تحدّد مساراً لحياتي وافكاري فيه إنقاذ لنفسي من عذابات وأحزان كان عليّ ان افهمها وأتخطاها، كما أن فيه توجها حاراً نحو الانسانية التي أحسست ان الله قد خلق الكون لاسعادها وهي مازالت غارقة في بؤسها. في ربيع تلك السنة توفيت أختي الصغرى، سوسن، وكانت الوحيدة لأخوة أربعة، وكان موتها

فاجعـة عائليـة كادت أمي ان تنهـار بسببها، ومصدراً لحزن حطمنا جميعـاً، بحيث كان عبـد الرحيم محمود يتساءل في رسائله إليّ ايامئذ عنّ هذا الحزن الذي لاينتهي في حياتي.

إلى جانب الدراسة طوال تلك الأشهر، كنت اجرب الكتابة نثراً واحيـانـاً شعـراً. وبـدأت أتـرجم أيضا بعض القصص القصيرة ـ نشـرت واحـدة منهـا لأميـل زولا في مجلة الهلال، أيار١٩٣٨ ـ التي أخذ عدد منها يجد سبيله إلى النشر في اواخر تلك السنة، وفي السنة التالية. غير أن حبي الأكبر بقي لشلي وكيتس، ولاسيما شلي. وقبل أن اغـادر الكليـة العـربيـة في اوائل الصيف، كنت قد قرأت سيرة حياته التي كتبها اندريه موروا بعنوان «آرييل» Ariel، وأُخذت بها، وحـلّ في نفسي شلي، بحيـاتـه الغريبة وتمرده، وشاعريته الفائضة، ونهـايتـه المأسـاوية، محلّ جبران ـ الذي كان قد شغلني لفترة ماقبل ذلـك. وقـد اقـتر ن ذلـك كله باكتشافي، في تلك الأشهر الحافلة، لموسيقى بيتهـوفن، وسيزار فرانك، ورمسـكي كورساكوف في رائعته «شهـرزاد». ويـوم غادرت اروقـة الكليـة العـربية، والمرتفع الجبلي الذي قامت عليه والأشبه بما يصفه شعرائي الرومانسيون من جبال أحــلامهم الاسطـوريـة وعـدت الى حيـاتي العسيرة في البيت، وجدتني مصمماً على المضيّ مع اوراقي وكتبي مهما كلفني الأمر.

وقـد فوجئت عنـدهـا باختيـاري كطـالب بعثـة أرسـل فيها الى انكلترا، غير أن ذلـك انـما اضـاف المزيد من الشحذ لهمتي. ويوم تأجل سفري في البعثة لسنة اخرى لمرض في عيني، لم يؤثر ذلك في

شيء من مسار حياتي . كنت قبل نهاية أيلول قد قرأت «بروميثيوس طليقاً» لشلي وبدأت بترجمتها. ولم أتوقف حيث توقفت يومئذ ، إلا لأنني وجدت نفسي موزّعا في ألف اتجاه، استعجل الحياة والحب، والمعرفة، حتى الألم. وعندما عيّنت معلما في مدرسة ابتدائية كئيبة، تدعى «المدرسة البكرية»، بدأت في الحال انقل الى العربية كتاب «آرييل» وأنشره مسلسلاً في مجلة «الأمالي» ببيروت . وترجمت في الوقت نفسه فصلاً من مسرحية «سردنا بالس» لبايرون، وعدداً من القصص لاوسكار وايلد، وموباسان، وحتى مكيافلي («زوجة الشيطان»)، بينما جعلت أغامر بكتابة قصص قصيرة شغلتني مع همومي الفكرية والفنية الأخرى ـ اذ كنت أيضاً ارسم، ولو على تقطع ـ طوال تلك الأشهر، حتى خريف ١٩٣٩ .

وكان شلي قد دفعني في تلك الأثناء إلى مطالعة محاورات افلاطون . وبخاصة «المأدبة» Symposium التي كان ترجمها هو نفسه في اواخر حياته القصيرة إلى الانكليزية والتي وجدت فيها سحراً حملته معي فيما بعد، أيام دراستي الجامعية في انكلترا .

هذه اذن كانت الخلفية الذهنية والحياتية لدراستي «بروميثيوس طليقاً» وترجمتي الصفحات الأولى منها. وقد بقيت الترجمة على حالها بين اوراقي لأكثر من اربعين سنة، إلى ان عدت إليها في الأيام الأخيرة، فوجدت أنني لا استطيع أن أغيّر فيها جملة واحدة . فقررت نشرها، لجمالها أولاً ، ولأهميتها ثانيا ـ بعد هذه السنين الطوال ـ كوثيقة لها دلالاتها الاضافية بالنسبة لبدايات الطريق التي

اخترتها في تلك السن المبكرة.

كتب برسي بيش شلي هذه «الدراما الغنائية» ـ كما سمّاها، لأنه اراد لها ان تكون شعراً يقرأ، لا شعراً يمثّل ـ في عامي ١٨١٨ و١٨١٩ حين نفى نفسه إلى ايطاليا، ونشرها عام ١٨٢٠، قبل غرقه في مياه خليج ليفورنو بعامين وهو في الثلاثين من عمره. وقد استفاد من مأساة ايسخلس «بروميثيوس مقيّداً»، غير أنه غيّر الكثير من تفاصيل الاسطورة، بقدر ما كان ايسخلس ايضاً قد غيّر خدمةً لفكرته الاساسية.

بروميثيوس شلي سارق النار وبطل البشرية إزاء ظلم جوبيتر (أوزيوس)، يغضب عليه الأخير لما فعل من خير للبشر، فيقيّده على صخرة شاهقة ـ كما نرى عند استهلال المسرحية ـ ويسلط عليه صقراً يأكل كبده كل يوم، وفي الليل تنمو له كبد جديدة ليعود الصقر ويأكلها في اليوم التالي، لعلّه يرضخ لمشيئة جوبيتر. غير ان بروميثيوس، بشجاعته وصلابته، يبقى مصرّا على مقاومة هذه القوة الجائرة، ويرفض تهديدات جوبيتر الذي يمثل روح الشر والحقد. ويجعل شلي بطله نقيّا من لوثة الطموح والانتقام، ولا يملأه إلاّ الحب. وتساعده في ذلك أمه «الأرض»، ومايتردد في نفسه من خواطر عن عروسه «آسيا». وعندما تحين الساعة في النهاية، يأتي ديموغورغون، الذي يرمز إلى قوة الكون الأصلية، ويخلع جوبيتر عن عرشه، ويلي ذلك حكم المحبة بين البشر، حيث لا عروش ولا هياكل ولا سجون، حيث الانسان يبقى حرّا،

متساوياً، غير خاضع إلا لنفسه العادلة، الوادعة الحكيمة.

وشلي يذكر في مقدمته لهذا العمل الكبير كيف خالف ايسخلس في فهمه لبروميثيوس، ليؤكد على تمرّد بطله العنيد إزاء الشر والطغيان اللذين يمثلهما جوبيتر. ويعترف بأنه انما نظم قصيدته الطويلة هذه مدفوعاً بما يختلج في صدره من «شهوة في إصلاح العالم»، ولكن لا عن طريق التنظير الاقتصادي بل الاخلاقي المبنيّ على المثاليات والحب:

«لقد كان غرضي حتى الآن أن أُطْلع المخيلة المرهفة التي تتصف بها نخبة من قراء الشعر على مثاليات جميلة من الامتياز الخلقي، وأنا أعي أنه إلى ان يستطيع الذهن الحب، والاعجاب، والثقة، والأمل، والتحمل، لن تكون المبادىء المعقلنه للسلوك الخلقي إلاّ بذوراً تلقى على طريق الحياة يطأها عابر السبيل دون وعي منه ويسحقها غباراً، مع أنها لكانت ستنتهي إلى حصاد من السعادة له...»

وتعليقاً على ذلك كتبت زوجته ماري شلي في طبعة لاحقة بعد موته، ملاحظة فصلت فيها الظروف التي نظم فيها شلي هذه الدرامة، والأفكار التي لازمته إبّان نظمها. فقالت إن شلي كان يعتقد بأن البشرية ماعليها إلا أن تريد ان ينعدم الشر، فينعدم بسبب تلك الارادة. وكانت النقطة المحورية في نظام تفكيره ان بوسع الانسان أن يقترب من الكمال حتى يستطيع ان يطرد الشر من كيانه، ومن الجزء الأكبر من خلائق الكون. وكان الموضوع المحبب

في تأمـــلاتـه هو صورة «واحـد» يكـافـح ضد «مبـدأ الشـر» الـذي يضطهـده: فيكـون ضحيـة ملؤهـا الجلَدَ والأمل وروح النصر التي تنبثق عن الاعتـهاد على كون الخـير في النهـايـة هو القـادر على كل شيء. ومن هنـــا جاءت صورتـــه لبر وميثيـوس. وقـد اتبـع بعض المصـادر الكـلاسيكيـة في تصـور «ساتورن» كمبدأ الخير، وجوبيتر كمبدأ الشر والاغتصاب، وبروميثيوس كالباعث المجدّد الذي حين عجز عن إعادة البشرية إلى البراءة الأولى، استخدم المعرفة سلاحاً للغلبة على الشر باقتياد البشرية إلى حالة الفضيلة التي تتحقق عن طريق الحكمة. ولقد عاقب جوبيتر جرأة هذا التيتاني بأن قيدّه على صخـرة في أعـالي جبـال القفقـاس، وسلط عليـه صقراً يلتهم كبده المتجددة كل يوم.

وكـانت هنـاك نبـوءة معروفة لدى الآلهة تقول بأن جوبيتر سوف يسقـط وأن السـر الذي يمنع هذا السقوط لايعرفه إلا بروميثيوس.

فكـان جوبيـتر يعـده بانهـاء عذابـه إذا كشف له هذا الســر. وتقول الاسطـورة إن الســر كان يشـير إلى ان ابن الالهـة «ثيتس» سيكون أعظـم من أبيه. ولما كان جوبيتر على وشك الزواج منها، فانه أقلع عن ذلـك، وحقق بروميثيـوس العفوعم «جريمة» إغنائه الانسانية بمـواهبـة وقدراته، بكشفه عن السرّ في تلك النبوءة. ثم جاء هرقل وقتـل الصقـر، وحـرّر بروميثيوس من قيوده، وتزوجت «ثيتس» من بيليوس أبي أخيل، بطل الاغريق المشهور في «الياذة» هومير وس.

هذه النقطـة بالـذات حورهـا شلي لتخـدم غرضه. فقد قال إنه

يرفض حلاً ضعيفاً كهذا، بحيث يتصالح بطل الانسانية مع مضطهدها، لأن مغزى الاسطورة الذي تحمله عذابات بروميثيوس سيتهافت اذا تخيلناه يتنازل عن شممه و«لغته العالية» إزاء خصمه الغدّار فيشتري حريته بالكشف عن السرّ على نحو يبقي على تحكم خصمه في الكون، بينما يمثل بروميثيوس «الكمال المطلق لصفات الفكر والاخلاق.»

شلي يجعل بروميثيوس يرفض الكشف عن السرّ في النبوءة ويتزوجّ جوبيتر من «ثيتس»، فتنجب ابنا «أعظم من أبيه» يطيح بمبدأ الشر، ويستعيد حكم السعادة للبشرية.

بروميثيوس شلي اذن يتحدى جبروت عدوه، ويتحمل دهوراً من العذاب، الى ان تأزف الساعة التي يتقدم فيها جوبيتر - غير متكهن بالنتيجة - ويتزوج من «ثيتس» وبه شعور غامض بأنه سيصيب نفعاً ما من زواجه ذاك. وعندها تتحرك «القوة الأصلية» التي في الكون، وتطيح به عن عرشه الذي اغتصبه، ويأتي هرقل، الذي يمثل «روح القوة»، ويحرّر بروميثيوس، ممثل البشرية. وعندما يتحرر تعود عروسه «آسيا» التي تمثل «الطبيعة» إلى جمالها الأول، وتنضم إلى زوجها - وهكذا تتوحدّ البشرية والطبيعة في قران مفعم بالتناغم والسعادة.

١٩٨٤

## اشخاص المسرحية

| | |
|---|---|
| بروميثيوس | آسيا ⎫ |
| ديموغورغون | بانثيا ⎬ بنات الاوقيانوس |
| جوبيتر | أيوني ⎭ |
| الأرض | طيف جوبيتر |
| الاوقيانوس | روح الأرض |
| أبولو | روح الساعات |
| عطارد | ارواح، أصداء، فونات، |
| هرقل | عفاريت |

## الفصل الأول

المشهد: خندق من صخور جليدية في جبال القفقاس الهندية. يرى بروميثيوس موثوقاً على شفا هاوية، وقد جلست بانثيا وأيوني عند قدميه.

الوقت: ليل. في خلال المشهد ينبلج الصبح رويداً.

بروميثيوس ـ ياملك الآلهة والجن، وملك الأرواح كلها ـ إلا واحدة ـ اكتظت بها هذه العوالم الدائرة النيّرة نراها أنا وانت من دون سائر الأحياء بعيون ساهرة أبداً! التفت إلى هذه الأرض التي حشدتها

بعبيـدك، وتـركتهم للعبـادة سُجَّـدا، وللصـلاة وللثنـاء وللكدح، ولتقـدمات القلوب المنسحقة، يملأهم الخوف وذلّ النفس والرجاء العقيم. في حين وقفت أنـا عدوَّك، فجعلت وقـد أعمتك الكراهية تتحكمّ في بأسـائي، وتظفـر بانتقـامـك الفارغ. هاقد مضت ثلاثة آلاف سنـة من ساعـات لايلجأ اليها النوم، ولحظات لايفصل بينها إلا حشـرجـات حادّة حتى بدت كالسنـين، وأنـا في عذاب ووحشة وهوان وقنوط، ـ هذه مملكتي: ولكانت تفوق عظمة تلك التي ترمقها من عرشـك الـذي لايحسـد، ايهـا الالـه القـدير، القدير على كل شيء، لو انني ربأت بنفسي ان اشـاطـرك معـرّة طغيـانك الباغي، فلم أعلّق هنـا مسمّـراً على جدار في هذا الجبـل الذي قصرت عنه النسـور، هذا الجبـل المظلم العـاصف، المائت، الذي لايقاس له شمـوخ، لا ارى حولي نبتـةً ولا حشـرة، لا وحشـاً ولا شكلا، ولا اسمع فيه نأمة من حياة. أوّاه واضيعتاه! ألم، الم دائم، إلى الأبد!

لا تغـير، ولا وقفـة، ولا أمـل! ومـع ذلك أتحمل. وأنني لأسأل الأرض، أما أحسّت الجبال؟ واسأل هذه السماء، أما رأت شمسها الطـالعـة كل شيء؟ واسأل البحـر، ظلَّ السـماء المتغـير ابـداً، في عصفــه وهـدوئـه، امـا سمعت امـواجـه الصـمّاء تأوهـاتي؟ أواه! واضيعتاه! ألم. . الم دائم، إلى الأبد!

جبـال الجليـد الـزاحفـة تخرقني ميـاههـا المتبلورة كالرماح، وتحزّ السـلاسـل الـبرّاقة ببر ودها المحرق في عظامي. وينقضّ عليّ كلب السماء المجنّـح وقـد خضّب منقـاره بسمّ من شفتيـك ليس بسمّه،

فيمزّق قلبي. وتتجمع خيالات لاشكل لها هائمةً حولي، إن هي إلّا ساكنات عالم الاحلام المفزعة، فتسخر مني. وتندفع شياطين الزلازل لتختطف الأوتاد من جروحي الراعشة إذ تنشق الصخور ثم وراءها تلتئم، بينما تزدحم العواصف مزمجرة في هاوياتها السحيقة، تستحث غضب الأعاصير، فتبتليني ببرد شديد.

ومع ذلك، فمرحباً بالنهار والليل، سواء أجاء أحدهما ليذيب صقيع الصبح الناصع، أم قدم الآخر قاتماً بطيئاً، مفعماً بالنجوم، ليتسلق الشرق الملون بلون الرصاص. لانهما بذلك يقتادان الساعات الزاحفات بلا اجنحة، لتأتي من بينها تلك الساعة التي سوف تحطّك من عليائك، أيها الملك الجائر، لتقبل الدم النازف من هاتين القدمين الشاحبتين، اللتين قد تطآنك حينئذً اذا لم تزدريا عبداً ملقى على وجهه مثلك. أزدريك! آه لا! بل اشفق عليك. ياللخراب الذي سينقض عليك ولا من يدفع عنك غائلته في السماء المترامية! ويالنفسك حين تنشق من أعماقها رعباً وتفغرفاها كجهنم في داخلك! أقول ذلك آسفاً لامتشفياً، لأنني ماعدت أبغض أحداً بعد أن جعل البؤس مني حكيماً. واللعنة التي صببتها يوماً عليك، أريد أن استردّها. ايتها الجبال، يامن ردّدت أصداؤها العديدة الأصوات هزيم تلك اللعنة خلال ضباب الشلالات! ايتها الجداول المتجمدة، يامن ركدتْ من الصقيع الغضين أمواهها التي ارتجفت حين أصغت إليّ، ثم زحفت ترتعد في وديان الهند! أيها الهواء الساكن الذي تخطر الشمس فيه مشتعلة دون

أشعـة! وأنت أيتهـا الأعـاصـير التي امتطيتِ الاجنحة بكماء ساكنة فوق تلك المـاويـة الصـامتـة، حين دكـدك الرعد بقصف أشدّ من صخبـك العـالم الكـرويّ! إنني وإن تبدّلتُ حتى ماتت فيّ كل رغبة شريـرة، واممّى من صدري كل غل، لأبتهـل: إن كان في كلماتي يومئـذ من جبروت، فلا فقـدت جبروتهـا! ما هي تلكَ اللعنة؟ ألا أجيبوني يامن سمعتم كلماتي.

### الصوت الأول: من الجبال

لثلاث مراتٍ ثلاثمئة ألف سنة خلون
ونحن على مجلس الزلزال واقفات:
ولطالما، كما انتفض الرجال رعباً،
في حشدنا قد ارتعبنا.

### الصوت الثاني: من الجداول

لفحتْ امواهنا الصواعقُ
ولوّثتنا الدماء المريرة،
وجرينا بين زعقات المذابح صامتات
خلال المدينة مستوحشات.

### الصوت الثالث: من الهواء

منذ أن قامت الأرض كسوتُ
قفارها بألوان ليست لها،
وكثيراً ما فضّ مضجعي الهادي
عديدٌ من الأنّات الممزّقة.

### الصوت الرابع: من الأعاصير

تحت هذه الجبال حلقنا
قروناً لم تقرّ، ولم يستطع رعدٌ
ولا ينابيع لظى تتفجرّ من ذلك البركان
لا ولا قوة من فوق ولا من تحت
أن تحبس من عجب صخبنا.

### الصوت الأول

بيد أنّا لم نحن يوماً رأسنا المكلّل بالثلوج
كما حنيناه على صوت اوجاعك.

## الصوت الثاني

وصوتاً مثل هذا
قطُّ لم نحمل إلى الأمواج الهندية
حتى أن بحاراً راقداً في اليمّ المزمجر
قفز من تألم على سفينته
واذ سمع الصوت صرخ : آه، الويل لي!
ومات بمسّ كجنون الأمواج الهائجة .

## الصوت الثالث

لم تشقّ قط كلمات مرعبة كهذه
مملكتي الآمنة بين الأرض والسماء :
وحين التأم جرحها وقفت
الظلمة فوق النهار كالدم .

## الصوت الرابع

وانكمشنا راجعات، لأن أحلام الدمار
وقد لحقت بنا إلى المغاور المتجمدة،
أبلستنا ـ كذا ـ وهكذا ـ

وإن يكن الصمت جحيماً لنا .

الأرض ـ وحتى الكهوف الخرساء في التلال الوعرة صرخت حينئذ : «ياللبؤس!» فاجابت السماء الخاوية : «ياللبؤس!» وطغت امواج الأوقيانوس القرمزية في الأرض وزمجرت في وجه الرياح اللاذعة : «ياللبؤس!» وسمعت قولها الأمم الواجفة .

بروميثيوس :ـ اسمع حسّ أصوات ، ولا اسمع الصوت الذي فهتُ به أنا . أماّه! انك وابناءك تزدرونه ، ذلك الذي لولا ارادته التي تتجشمّ كل عذاب تسلطه قدرة جوبيتر الباطشه ، لتلاشيتم كلكم ، انت وهم ، كالضباب الرقيق تنشره ريح الصباح . أفلا تعرفونني أنا التيتاني؟ أنا الذي جعلت من اوصابي حداً يحول دون عدوكم الغالب لكل شيء سواي؟ آه أيتها الحقول المرصوفة بالصخور، وأيتها الغدر التي تغذوها الثلوج التي اراها الآن على عمق سحيق من الابخرة المتكاثفة ، لقد جوّلت مرة بين احراجك الوارفة الظلال مع آسيا ، أجرع الحياة من عينيها الحبيبتين . فلماذا تأنف الآن الروح التي تملأكم الكلام معي؟ أنا وحدي الذي ، كما يصد رجل عربة تجرّها الشياطين ، صددتُ نفاق وبطش ذلك الذي أوتي الحكم وحده ، فجعل يملأ ممرات غاباتكم الظليلة وقفاركم السائلة بحشرجات العبيد المحتضرين . لم لم تخرجوا بعد عن صمتكم يالإخوتي؟

الأرض ـ انهم لا يجرأون .

بروميثيـوس ـ من يجرأ؟ فأنـا أودّ ان اسمع تلك اللعنة ثانية . ها! ما هذا الهمس الـرهيب الـذي جعل يرتفع؟ قليل الشبه هوبالصوت : إنـــه يرعش خلال الكـون كالـبر ق محوّمـا قبـل أن يصعق . انطقي ياروح ! لأن من صوتـــك غير العضـــوي فقـط ادرك انـك بقـربي تتحركين وتحبين . ألا كيف لعنته؟

الأرض ـ كيف تقدر أن تسمع وانت تجهل لغة الأموات؟

بروميثيوس ـ انت روح حيّة ، فتكلمي مثلها .

الأرض ـ أأجرا على الكلام وملك السماء العاتي إذا سمعني أوثقني إلى عجلة من الآلام أشدّ تعذيباً من هذه التي عليها أدور . أما أنت فحاذق وفاضل ، وان تكن الآلهة لاتسمع الصوت هذا ، فأنت اكثر من إله لانك حكيم ورحيم . فارهف سمعك الآن وأصغ .

بروميثيـوس ـ إن افكـاراً رهيبـة تكـرّ في رأسي قويـة جارفـة ، كلهـا غمـوض كخيـالات قاتمة . واحسّ باغماء كمن تمازج بحب يحتويه ، لولا أنه ليس يلذه .

الأرض ـ لا لن تسمع ، لأنك خالد ، وهذا اللسان لايعرفه الا المائتون .

بروميثيوس ـ وما أنت أيها الصوت الحزين؟

الأرض ـ أنـا أمُّـك الأرض التي ، حين انبثقت من صدري كسحابة للمجـد روحـاً للفرح العظيم ، جرى الفرح في عروقي الحجريه كما يجري الدم في جسم حيّ ، حتى بلغ النسج الأخير في أسمق الدوح التي ارتعشت اوراقهـا الـرقيقـة في قارس الهـواء! وعلى صوتك رفع

أبنـائي الضعفـاء جبـاهـم الممـرغه بالتراب، فاصفرّ الطاغية القادر على كل شيء فزعـاً، إلى أن قيّـدك رعـده بالسـلاسـل . عندئذ، انظـر هذه المـلايـين من العـوالم التي تدور مشتعلة حولنا: لقد أبصر قاطنوها نوري الكرويّ يخبو في فسيح السماء.

ورفـعـت الـبـحـرَ عواصفُ عجيبـة . وتفلعت جبـال الثلوج بالـزلازل، وانـدلعت منها نيران جديدة تماوجت غدائرها المشؤومة تحت ازورار السـماء. وغـرّق السهـولَ برقٌ وفيضـان فأينع العوسج الأزرق في المـدن، وزحفت الضفـادع تلهث جائعـة في الغـرف الشريـة. وحـين ضرب الانسـان والـوحش والدود بالوباء والجوع، والنبت والشجـر بالآفـات واليبس، نبتت بين السنابل والدوالي وفي خضـراء الحقـول حشـائش سامة لا تقتلع أنضبت معين نموّها، إذ جف صدري المتقع حزناً وفجيعة. وتلطخت انفاسي - وهي هذا الهواء الرقيق - بجراثيم كرة نفثتها أمٌّ على هادم ولدها. اجل، لقد سمعتُ لعنتـك التي، إن كنتَ لاتـذكـرها، فان العدد الذي لايعد من بحـاري وجـداولي، وجبـالي ومغـاوري، وريـاحي وهذا الهواء المترامي، وأهـل المـوت العييِّن يحفظونها رقيةً مدخرة. وإنّا لنتأمل هذه الكلمات ونؤمّل فيها جذلين سرّاً ولا نجرأ على الجهر بها.

بروميثيوس - أمي الموقّرة! لينل كل حيّ منك بعض العزاء.

أمـا أنـا فقـد أحرم الزهور والثمار والأصوات السعيدة والحب ولو عابراً. أما كلماتي، فرجائي ألا تنكريها عليّ.

الأرض - لسوف تعاد على مسمعك كلماتك. قبل أن تغدو بابل

تراباً التقى الكاهن زرادشت ـ طفلي الذي مات ـ صورته تمشي في الحديقة، ولم ير ذلك الطيف أحد سواه. إذ اعلم ان هناك عالمين من الحياة والموت. أحدهما هو الذي تراه، وثانيهما تحت القبر حيث تقيم أطياف كل المفكرين الأحياء إلى ان يوحدّهم الموت فلا يفترفوا أبدا. وتلك هي التي تملأ أحلام الأناس وخيالاتهم الطفيفة، وتلك هي كل مايخلقه الايمان أو تشتهيه المحبة من جميل الأشكال أو غريبها او مفزعها. وأنت هناك معلق ظلاً ذابلاً وسط جبال تسكنها الأعاصير. والآلهة جميعاً هناك، وكذا قوات العوالم كلها التي نعرف أسماءً لها تقيم هناك اطيافاً ضخمة، في أيديها الصوالج. وهناك أبطال وأناس ووحوش، وهناك ديموغورغون، الظلمة الهائلة، وقد تربع الطاغية الأوحد هناك على عرش من ذهب ملتهب. واحد من هؤلاء يابنيّ سيفوه باللعنة التي نذكرها جميعاً. فادع من تشاء من الأطياف: طيفك انت، او طيف جوبيتر. طيف هاديز او طيفون، او اي إله قوي آخر انبثق من الشر الولود، بعد دمارك، وداس على أبنائي الذين خروّا على وجوههم. سلهم يجيبوك لا محالة: لعل انتقام الاله الأكبر سيطغى خلال الظلال الخالية كما تطغى الرياح بوابل الأمطار خلال بوابة مهجورة من قصر مهدّم.

بروميثيوس ـ أماه. لاتدعي شرّاً يمرّ من شفتيّ، او شفتي شيء يشبهني. أيا طيف جوبيتر! ارتفع، إظهر!

## أيوني

جناحاي مطويان على أذنيّ،
جناحاي مشتبكان أمام عينيَّ
ولكن وراء ظلّهما الفضيّ يبدو
وراء ريشهما الهاجع يعلو
شبحٌ، وحشد أصوات.
ولا كان ذا شرّاً عليك
يامن كلمت بالجروح!
يامن لاجل أختنا الحلوة نحن
عليك أبداً يقظون لنحرسك.

## بانثيا

هذا ضجيج أعاصير تحت الأرض
وضجيج زلزال ونارٍ وجبال تتشقق.
ما أهول الشبح، إنه مثل الضجيج هولاً
فقد تسربل بأرجوان قاتم محوكٍ بالنجوم،
وفي يده المعروقة يحمل
صولجاناً من ذهب شاحب،
يملأ خطوهُ كبراً فوق السحابة المتهادية.

قاسياً يلوح ولكن قويا هادئاً،
كمن يجور، لا كمن يقاسي الجور.

طيف جوبيتر ـ لماذا دفعت بي هنا القوى الخفية في هذا العالم الغريب، طيفاً خاوياً عاجزاً، على هذه العواصف الهائجة؟

وماهذه الأصوات تتردد على شفتيّ، وهي عني غريبة وليست كالأصوات التي يتحادث بها قومنا الشاحبون برهب في الظلام؟ وأنت ايها المعذَّب الأشمّ، من أنت؟

بروميثيوس ـ أيها الشكل الهائل، إنه مثلك من أنت ظله، وأنا خصمه التيتاني. فانطق بالكلمات التي أود أن أسمعها، وان لم يشعْ اي فكر في صوتك الأجوف.

الأرض ـ أصغي أيتها الجبال الشهباء والأحراج المسنّة، والغُدُر المسكونة! وأيتها الكهوف النبوية والجداول الملتفة حول الجزر، أصغي! واطربي ـ وإن خرست أصداؤك ـ على سمع ماتعجزين عن الفوه به.

الطيف ـ لقد تملكتني روحٌ وهي تنطق فيّ، وإنها لتمزّقني كما تمزّق النار غيوم الرعد.

بانثيا ـ أبصري كيف يصعّد نظراته القوية، فتسودّ السماء من فوقه.

أيوني ـ لقد تكلم! آه ألجئيني!

بروميثيوس ـ إني أرى اللعنة على أمائر فيها عجرفة وبرود، ونظرات تنطق بتحدّ لايتزعزع، وبكرهٍ لايثور وييأس هائل يهزأ من نفسه

بالابتسام كأنها في درج مسطورة. لكن تكلمّ ، آه، تكلمّ!

## الطيف

أيها الشيطان، إني أتحداك! وإني في عزم وطيد
لآمرك ان تنزل بي كل ما في طوقك ان تنزل.
أيها الطاغية الدنس، يامن تحكّمت في رقاب الآلهه والبشر،
إن كائناً واحداً فقط لن تخضعه!
صبَّ عليّ ضرباتك هنا،
وكلَّ داءٍ فظيع ورعبٍ يجنن،
واجعل الصقيع والنار يتعاقبان
الأكل فيّ، وليكن غضبك
برقاً وبَرَداً وجحافل من ارواح شريرة
تحملها إليّ العواصف الجارحة.
أجل، افعل اسوأ مالديك،

فأنت قادر على كل شيء،
وقد سلطتك على كل ما في الكون
إلّاك وإلّا ارادتي.
ارسل شرورك الحثيثة
من ذلك البرج الاثيري لتضرب البشرية،

ولترفرف الروح الخبيثة الحقود
في الظلام فوق الذين أحب أجمع .
وإني لأستنزل عليّ وكل ماهو ملك يديّ
أهول عذابك وأمرّ بغضائك .
وكذا أكرسّ هذا الرأس الذي لن يطأطأ أبداً
لآلام لاتهجع وأنت تحكم الجميع في عليائك .

أما أنت الاله ، والسيد ، آه أنت
الذي ملأتْ روحك عالمَ الويلات هذا ،
وكلٌ ما حوته الأرض والسماء لك ينحني
في رهبةٍ وتعبّد : أيها الخصم المظفرٌ!
فاني ألعنك! ولتمسك بك يا معذّبي
لعنةُ معذَّبٍ تنهش فيك كتقريع الضمير ،
فتغدو أبديتك
نوراً مسموماً من البرحاء ،
وقدرتك الخارقة تاجاً من الألم
يلصق حول دماغك المنحلّ كالنضار الملتهب .

ولتتراكم على روحك ، بفضل هذه اللعنة ،
السيئات كلها ، تبصر الخير وانت ملعون ،
وكلها بلا نهاية كالكون هذا

وكنفسك وكوحشتك تعذب ذاتها.
وإنك وإن تتربع الآن صورةً رهيبة
للسطوة المطمئنة، فلتأتِ الساعة
حين تبرز للعيان
على حقيقتك الداخلية!
وبعد اقتراف جرائم لا عدّها
من خيانةٍ وعبث
ألا فلتلحق بك السخرية وأنت تهوي
عاثراً في مالا حدّ له من مكان وزمان!

بروميثيوس ـ أهذه كلماتي، والدتي؟
الأرض ـ أجل، هذه كانت كلماتك.
بروميثيوس ـ إني نادم على مابدر مني. فان الكلام فيه نزق وغرور. والأسى يكـــون في أحـايـين أعمى، كما كان أسـاي. إني لا أودّ ان يقاسي حيٌّ ألماً.

## الأرض

يالبؤسي اذن، يالبؤسي،
لقد انتصر عليك أخيراً جوبيتر.
أيها البر، ايها البحر، اندبا وارفعا النحيب،
يجبكما قلب الأرض الممزّق.

ولولي يا ارواح الأحياء والموتى ،
ملاذك ، حصنك ، قد انهار وانهزم .

## الصدى الأول

قد انهار وانهزم !

## الصدى الثاني

إنهار وانهزم !

## أيوني

لا ، لاتجزعوا . فما هو إلا انقباض سيزول ، والتيتاني لم ينهزم .
لكن انظري في الفسحة الزرقاء
بين شعبتي تلك التلعة المنشقّة
المسربلة بالثلوج
شبحاً قادماً الآن
يطأ الرياح المائلة من عَلٍ
بخفّين ذهبيين يلتمعان على قدميه
تحت ريشٍ ارجواني اللون ،
كعاجٍ مشربٍ بالورد ،
ماداً الى العلى يمناه

# رياح تفتح المصاريع المغلقة

حوار مع المؤلف اجراه رياض فاخوري

كان لافونتين عقلاً من أصح عقول القرن السابع عشر. يجمع بين التلقائية والبراعة، وكانت الأخلاقية السوقية غريبة عنه كليا. فهو ما كان يفهم إلا العلاقات الطبيعية، ويرضى بها على علاتها. لقد كان لصيقاً بالحياة كامرأة، كرسام، ولكن لم يعرف نفاق النساء المركّب ولا غرور الرسامين. كان يحيا من أجل الحياة، ويكتب من أجل الكتابة. فهو شاعر على نفس غرار كونه عاشقاً: يتلذذ بقصائده كما يتلذذ بجسد امرأة. كان يبحث عن الأحاسيس، وإذا هو يعثر على فلسفة.

ـ ريمي دي غورمون

لقاء الماضي بالحاضر

● جبرا، أين انت الآن؟

ـ انا هنا وفي كل مكان، احيانا لا استطيع النوم لانني موزع في كل

مكان، والنوم لا يتحقق الا اذا التأمت الاجزاء كلها معا.

هذا بالنسبة الى المكان، ولكنني ايضا موزع في ازمان كثيرة، أريد لها ان تتعاصر، ورغم اصراري على اهمية المنظور الزمني في معالجة كل امر، فأنني ارى عهد سومر في عصرنا الحاضر.

● بأي معنى؟

ـ ارى احداث الماضي وهي تتواشج مع احداث الحاضر. ارى مآسي الحقب كرموز تجد تجسيدات لها في احداث معاصرة. أرى في الشعر الحديث شعر جلجامش، أرى تداخل الماضي بالحاضر عند نقاط تقاطع لا تعد ولا تحصى. وليست سومر الا مثلا واحدا، فحقب التاريخ كثيرة قد تتوازى ولكن الحاضر كخط يقطع الخطوط المتوازية جميعا، وبذلك يلتقي الحاضر بالماضي على نقاط ومستويات يتفاوت الناس في وعيهم لها تفاوت ذكائهم وثقافاتهم.

● ووعي الشعراء من هذه الناحية من أين يأتي؟

ـ الشعراء المجيدون المبرزون المنفلتون من عبوديات كثيرة، هم وحدهم الواعون. في تجربتهم الداخلية يتوحد الكون والتاريخ، ولذا تكون اقوالهم كالرياح التي تفتح المصاريع المغلقة على الرؤى والتجارب والحماقات والجرائم والبطولات وكل ما يجعل من الانسان هذا المخلوق الباني المدمر الذي يستمد هؤلاء الشعراء منه هوياتهم ونبوءاتهم.

### لعبة الزمان والمكان

● اذا سلمنا بصحة هذا القول، هل هناك شعراء مجيدون في محيط

عالمنا الحاضر يعون لعبة الزمان والمكان؟

ـ طبعا، هناك شعراء من هذا النوع اكانوا عربا ام غير عرب. فانا مازلت اميل الى الرأي بأن التجربة الشعرية في الحضارة هي واحدة، وان الجنسيات ليست هي وسيلة التصنيف بين الخلاقين. فالمتنبي لا ينتمي الى الامة العربية فحسب، ولا شكسبير الى الامة الانكليزية فحسب، واذا جعلنا هذه الوحدة الشمولية قاعدتنا في الاقتراب من الشعر نشعر اننا اصبحنا اغنى مما كنا لو قصرنا همنا على تحديدات من نوع اخر. ومع هذا، فأن الشعراء العرب يساهمون في هذا الوعي، المكاني ـ الزماني مساهمة هي الان في ازدياد. ربما كانوا بالامس البعيد اضيق حسًّا بها عندما جعلوا «طبولا وبوقات» لا ناس ربما كانوا هم اعظم منهم بكثير، ولكن ضيق الافق كانت تفرضه عليهم الحاجة او التقليد الذي كان يمنع عن الشاعر منزلة النفوذ في قومه تتعدى المنزلة الاعلامية التي تتطلب النفخ في بوق قد لا يخرج من صدر صاحبه إلا الهواء.

الشعراء العرب اليوم هم في الطليعة من هؤلاء الذين يستوحون حسهم الزماني والمكاني من تغير الامة كلها (طبعا الشعراء الجيدون) لكن في رأيي ان شعراءنا يلعبون دورا بطوليا منذ اوائل هذا القرن، وانهم لم يتخلوا حتى الان عن هذا الدور الذي يجعل لهم مكانا، في النهاية في شعر العالم كله. فالسياب مثلا لا يقل اهمية، في نظري، عن اراغون. وكلاهما له دوره في هذه المسرحية الرائدة الموحدة، مسرحية الشعر، في العالم كله. كما لا يقل نزار قباني اهمية،

لا سيما في شعره السياسي، عن اودن الانكليزي.

## الطليعة الشمولية ومعانقة المجموع

● تقول ان الشعراء العرب اليوم هم في الطليعة. اي طليعة تعني؟ الطليعة الشمولية ام الطليعة المحلية؟ فالشاعر لا يمكنه، في نظري، ان يكون شموليا الا اذا كان محليا. بمعنى اخر، انه ينطلق من ارضه لمعانقة المجموع.

ـ لا خلاف على ذلك، فالطليعة الشمولية لا يمكن ان تتأتى الا عبر التجربة المحلية الخصوصية، قوميا وذاتيا، وكلما كانت جذور المرء اعمق في ارضه كلما انتشرت هذه الجذور في ارض الناس كلهم.

المهم ان نؤكد ان شعراءنا، عبر اللغة العربية اليوم، كسروا الحواجز وانطلقت اصواتهم في رحاب الحياة باجمعها. وهذا امر ستكشفه الأيام في السنين المقبلة.

لقد قال لي ناقد انكليزي صديق ديزموند ستيوارت انه يرى بان في العالم اليوم مكانين يقال فيهما الشعر الحقيقي وهما: البلاد العربية واقطار اميركا اللاتينية. ولا ريب ان الاقطار الاخرى ستسمع اصوات هؤلاء الشعراء.

● لقد رافقت الحركة الشعرية العربية الحديثة شاعرا وناقدا. فمنذ الخمسينات والشاعر العربي يغامر في حدود الشكل والمضمون. أي

في التفلت من الموازين والمقاييس المتوارثة. وحتى هذه اللحظة ارى بان هذا الشاعر الذي غامر قديما في اللغة الشعرية لا يزال اليوم يغامر في هذه اللغة مع لعبة العروض.

فالشاعر الحديث الذي تفلت من العمود التقليدي أو حاول ذلك في الخمسينات، وقع اليوم في مشكلة تعبيرية هي في كتابة القصيدة.

هل يمكن هذا الشاعر بعدئذ ان يقف مع اي شاعر في اميركا اللاتينية وبالضبط مع نيرودا الراحل؟

ـ اتريد ان تقول بان كون الشاعر مازال في متاهة من البحث عن اللغة الشعرية يعيقه عن تحقيق قامة لنفسه تطاول قامة شاعر مثل بابلو نيرودا؟ انا لا ارى ان ثمة تناقضا بين البحث عن اللغة، وبين البحث عما تقوله هذه اللغة. الدلالة هي في الدليل نفسه، ويحث الشاعر العربي اليوم عن الوسيلة اللغوية، أو الشكلية، ان شئت، ليس الا جزءا من الريادة المحتمة عليه ان كانت له أية قيمة.

كم سنة، بل كم قرنا من الزمن عاشها الشاعر العربي القديم في الجاهلية وفي صدر الاسلام، حتى تكاملت علته، واستطاع ان يجعل من اللغة ذلك السحر الذي ينطق دائما بأكثر من مجموع كلماته؟

الشاعر اليوم يعود الى الاصل من جديد. الشاعر اليوم بعد تجربة من نوع معين دامت الفاً وخمسمائة سنة تقريبا يعود الى النبع

الذي شرب منه الاوائل، حيث الماء الصافي، رافضا ان يشرب الماء من الحفرات السفلى البعيدة عن رأس النبع. فلا بد لهذا الشاعر بعودته الى أصل اللغة لكي ينقيها من جديد ويجعلها قادرة على حمل شحنته المعاصرة، لا بد له ان يبحث ويغامر وينفلت من القوانين ويتمرد على القيود، بما في ذلك قيود اللغة والعروض والبحر، والا فانه لن يكون رائدا، اي مكتشفا بالمعنى الحقيقي.

فأنا ارى ان محاولة الشاعر العربي ان يكون في مستوى اي شاعر في اي لغة، هي التي تجعل منه باحثا متمردا بطوليا. وهنا اهمية ما يقدم الشاعر اليوم الى اللغة العربية نفسها إذ يصبح من تلك العشيرة التي قال مالارميه عنها، انها تنقيّ لغة العشيرة.

## جبران والحداثة الشعرية

● يتبادر إليّ الان ان جبران خليل جبران سبق جميع هذه المحاولات التجديدية التي تقول بها في تجربة الشعر العربي المعاصر، وكان، بامتياز، أول محطم للغة الشعرية المتوارثة. لكن جبران الساكن وحيدا «عويل الهاوية» «الهة الارض»، «حفار القبور» و«النبي» لم يقف عند حد اللغة شكليا وعروضيا، بل تعداها الى الانسان في كليته زمانا ومكانا معا. فهل يصح بعدئذ ان نعتبر ان الشاعر العربي المجدد اليوم هو اجرأ من جبران في ريادته الاولى للشعر الجديد؟

ـ حتما، الشاعر العربي اليوم اجرأ من جبران خليل جبران في الريادة. فجبران لم يحطم بالضبط اللغة الشعرية المتوارثة، وانما كيفها والتف حولها، في حين ان شعراء الخمسينات مثلا هم الذين حطموا جمود اللغة المتوارثة واعادوا تركيبها على النحو الذي يحقق غايتهم في القول وغايتهم في القول كانت ابعد مرمى من غاية جبران نفسه.

ان جبران كان كمن هو صاحب موحى يقف بين اصوات تجيئه من غيب علوي، اناس ينظر اليهم نظرة المعلم والمرشد والواعظ والمصلح. في حين ان الشاعر اليوم هو في الخضم مما يريد تغييره. انه في قلب المعركة التي يثيرها هو نفسه. سلاحه يريد ان يكون أيضا سلاح قارئه. لذا فإني اشعر بان الهوة التي تبدو قائمة بين جبران كشاعر، وبين هؤلاء الالوف الذين يقرأونه متطلعين اليه كنبيّ او كدليل يكاد يحل غمام الرؤى مكان وقائع الالم اليومي.

هذه الهوة ليست قائمة بين شاعر اليوم المجدد، وبين من يستطيع ان يقرأه. والجرأة التي جعلت من جبران قوة تغيير محدود في اساليب الشعر العربي تضاعفت مئة مرة او اكثر عند الشاعر العربي المعاصر اذا قارنت مثلا بين قصيدة «المواكب» وبين اية قصيدة للسياب او ادونيس.

فكما ارى كان جبران ينتهي بقارئه الى المصالحة مع تجربته بادخاله بلسما «ذهنيا» يحد من الم الصدمة والم الجرح. اما الشاعر المعاصر فانه يرفض هذه المصالحة على كل مستوياتها من اجل ما هو

متحول ومتغير في سبيل الانسان.

ربما كان للفارق الزمني اثر لتضخيم هذا التباين بين الاثنين.

● اعترف لك كقارىء، لا كمحاور الان، ان جبران اقرب إلي من السياب وادونيس. فحين أقرأ جبران لا اتوجه الى «المواكب» كامكانية شعرية متحولة، وانما اقرا جبران من خلال «المجنون» و «النبي». ان جبران من هذه الوجهة اقرب الي كقارىء، كما قلت، من السياب وادونيس، لانه يحمل شعلة الانسان الازلي. في كل زمان ومكان. وربما كانت هذه الشعلة نتيجة الوحي الذي كان يأتي جبران في ساعات تجليه، أو ربما للرؤيا التي كانت تمكنه من ان يرى اكثر من الف سنة الى الامام.

- اما انه يرى لالف سنة الى الامام، فلم يجب ان نعيش الف سنة لنرى ان كان صحيحا ام لا. فهذا النوع من «التنبوء» الجبراني لا اجد له اهمية تتعلق بالشعر أو بالابداع.

انما له صلة اكثر ببعض مدارس المتصوفين او الغيبيين الذين يتصورون ان المشاكل التي سيجابهها العالم بعد الف سنة اهم من المشاكل التي يعيشونها اليوم. وهذا بالضبط ما يرفضه ايضا شعراؤنا اليوم.

اني لا انكر ان جبران في «المجنون» و «النبي»، وفي كتبه الاخرى التي كتبها بالانكليزية - لاحظ ارجوك انه كتبها بالانكليزية وليس بالعربية - كان رجلا غير عادي بالنسبة الى الذين يكتبون كتبا من هذا القبيل. غير انني لا اعتبر هذه الكتب، بالضرورة،

شعرا بالمعنى الـذي نعتبر الكتابة المعاصرة التي يغامر شعراؤ نا فيها اليـوم . انهـا «ليجـورات» تتقصـد المعـاني النهـائيـة دون ان تنطلق بالضـرورة من الاوليـات المبـاشـرة في تجربتنا الزمانية والمكانية . انها اقرب الى الحلم وتفسير الحلم .

تكمن اهميـة شعـرائنـا في انهم يصارعون الاوليات نفسها وانهم يعـانـون خلق احـلامهم التي هي احلام الامة ، والتي لا يمكن ان يكون تفسيرها الا هي نفسها .

الشعـراء العـرب المعاصرون لا يبلسمون ، انهم يحرضون ، ومن هنا اهميتهم .

## الشعر الحر والوحدة العضوية

● اذا لم يكـن «المجنــون» او «النبي» شعــرا ، فكيف تدافــع عن القصيدة النثرية التي تكتب؟

ـ اولا ، انا لا اكتب قصيدة نثرية . فهذه العبارة من الاخطاء الرائجة التي لا بد من تصحيحهـا ورفضهـا . القصيدة التي اكتبها لا تتوخى التفعيلة ولا القافية . انها شعر حر ، يحقق بايقاعه وصوره وتماسكاته الخاصة به التعبير الذي تحاوله القصيدة في اي شكل اخر .

ليست كتب جبران شعرا بهذا المعنى . انها نثر شعري . والفارق كبير بين الاثنين . فانت ترى ان في القصيدة التي ادافع عنها ، دفقا معينـا يؤكـد على وحـدتهـا العضوية من حيث الصور ، ومن حيث

التصاعد الدرامي، ومن حيث الغاية الاخيرة للقصيدة، يجعلها في النهاية اشبه بجوهرة لا يمكن اختصارها الا اذا حطمتها.

اما «النبي» مثلا فيعتمد في تركيبه فصولا، لا يمكننا ان ندعو ايا منها قصيدة بهذا المعنى، رغم ان كل فصل في حد ذاته يدور حول موضوع معين. لماذا؟ لان اعتماد جبران في كل فصل هو على الحكم المتواترة حول موضوع معين. وهذه الحكم على روعتها واهميتها تتواتر في صور ليست بالضرورة متصلة اتصالا داخليا ومعناها في النهاية غير محدد، لانها كثيرا ما تنتهي الى نوع من التحويم او التهويم الذي لن نراه، او يجب الا نراه في قصيدة الشعر الحر الجيدة.

ولذا فاني، في موقفي من كتب جبران، رغم الدور الذي تلعبه عن حق في اثارة الخيال عند الكثيرين من الشبان، وهذه تجربة مررت بها انا نفسي في صباي، لا تناقض دفاعي عن الشعر الحر الذي اكتب، أو يكتبه غيري من الشعراء.

● دخلنا في لعبة الشعر الحر، فحين نسقط جبران من قاموس هذا النوع الشعري، اين مكان امين الريحاني من الشعر المنثور اليوم؟

ـ لقد وضعت اصبعك على اساس من اسس الاشكال (بكسر الهمزة) النقدي. ان أمين الريحاني كتب شعرا منثورا ولم يكتب شعرا حرا بالمعنى الذي حددته في جوابي السابق، والفرق هو ان الشعر المنثور كالقصيدة التقليدية في اعتماده على السطر الواحد، بدلا من البيت الواحد في احتواء المعنى والايقاع، وكلاهما ينتهيان بانتهاء

السطر الواحد. وهذا يجعله شعرا تقليديا من حيث التركيب والغاية ولكنه منثور.

وهـذا بالضبـط مايـرفضـه اصحـاب الشعـر الحر، حيث يصب السطـر الـواحـد في السطـر الاخر وتصب السطور بعضها في بعض دافقة بمعناها المتواصل وايقاعها المتواصل في تركيب خاص، يجعل منها قصيدة تختلف في وحدتها المؤلفة من عناصر كثيرة عما كان يكتبه امين الريحاني، وعما كتبه لبنانيون اخرون من شعر منثور.

في رأيي ان الشعر المنثور في لبنان اخرّ التمرد الحقيقي على الشعر التقليـدي، ولم يستطـع ان يزحـزحـه من مكـانـه، لانه لم يحقق اي تجديد جذري، بل كان يكشف عن ضعفه اللغوي والموسيقي ازاء القصيـدة التقليـديـة، وكان علينا ان ننتظر شعراء العراق ان يقوموا بهذا التمرد الحقيقي، يساندهم في ذلك شعراء من لبنان وسورية وفلسطين.

### الشعر الحر في اللغة المعاصرة

● لنسقـط الشعـر المنثـور اذن من دفـاعنـا، ولنعترف بان هناك من كتب الشعر الحر وكان مجددا في اللغة الشعرية المعاصرة، لكن هذا الشعر ظل بعيداً عن ذائقة القراء له وعائشا في تجارب الشعراء انفسهم.

كيف يمكن لشاعر «الشعر الحر» ان يكون ضمير امته وهو بعيد عن

ذائقتها؟

ـ قبل قليل تحدثنا عن ريادة الشاعر المعاصر. كيف يكون رائدا من لم يكن سابقا بالنسبة الى الاخرين فيلحقون به بعد مدة؟

التاريخ مليء بالشواهد على ان كل تجديد في الفن جوبه بالمقاومة والرفض الى ان اصبح التجديد هو الطريقة السائدة قبل ان يجري تمرد عليه فيما بعد من اجل تجديد اخر.

عندما سمع الناس لاول مرة رائعة باخ «الام المسيح» في انجيل متى امتعضوا وقالوا: ماهذا الخلط في الاصوات؟ هل هذه اوبرا ام مسرحية؟ اي فن هذا الذي لا يتمسك باصول الفن؟

ولكن الزمن جعل منها اعظم قطعة موسيقية كتبت في القرن الثامن عشر.

وبيتهوفن كذلك عندما سمع الناس سمفونيته الاولى، ويشهد الله انها تنتمي الى اسلوب موتسارت وهايدن قالوا ايضا: ماهذه القرقعة واين الموسيقى؟

فلا نندهش اذا وجدنا من يقول من الناس ان شكلا شعريا جديدا لا يستطيعون تذوقه. وهذا الشكل مازال في طفولته.

لاحظ مدى مقاومة الناس للشعر الجديد في السبعينات اذا قستها بمقاومتهم له في الخمسينات عند ظهور الشعر الجديد. كان انصاره قلائل جدا ولكن اعداءه الكثيرين الذين ملأوا الدنيا صياحا عليه اخذهم الصمت شيئا فشيئا فاذا بنا نرى ان الشباب والطلاب كلهم، اومعظمهم، ينحازون الى هذا الجديد. ورغم

انهم يدرسون الشعر التقليدي في المدرسة والجامعة، فلا يكتبون إلاّ الشعر الجديد.

فكما ترى، القضية قضية زمن، وليس هناك من يستطيع ان يرجع عقارب الساعة الى الوراء.

## الشعر وحركة الشباب

● هؤلاء الشباب الذين يرافقون حركة الشعر الجديد ويكتبون بطريقته هل يشكلون امتدادا حقيقيا لها وباي معنى؟

ـ الامل في هؤلاء الشباب. كنت دائما مع هؤلاء الشباب لانني مستقبلي في نظرتي الى الحياة والفن والصلة بينهما، ولست من الذين ينعون على الشباب دائما بانهم لا يفهمون ولا يثقفون ولا يحاولون ان يرقوا بجهودهم الى ما حققناه نحن في شبابنا.

هذا في نظري كلام مردود من اصله، انما يعود بنا الى حيث كنا قبل ربع قرن من الزمان عندما جوبهنا نحن بهذا القول من اناس كنا نعلم في قرارة انفسنا انهم اقل منا علما، وثقافة وقدرة على بذل الجهد.

ولكن هذا لا يعني ان كل ما يكتب اليوم هو امتداد للحركة الشعرية الجديدة، اذ لا بد لهذا الجديد من ان يتعرض الى شيء من التشظّي، الى شيء من التفجر في اتجاهات يصعب توقعها، ولكن هذا كله لا يمنع من ان تكون محاولات الشباب في محلها

شرعــاً، وفي محلهـا من حيث امكانها ان تحقق امتدادا، اوبالاحرى تصاعدا للقوة التعبيرية التي اوجدها الشعر الجديد.

ان الامـر في النهـاية يتوقف على هذه القوة التعبيرية. هل هناك من يضيف اليها ويدفع بها في مجالات نحس بها ولا نراها تتجسد في الشكل الذي نريد؟ وكل ما فعلنا نحن انما كان من اجل تحقيق هذه القـوة اولا، ومن اجـل فسـح المجـال ثانيـا لتصعيـد هذه القوة التي ستجعل من الشعر العربي قوة فاعلة في فنون العالم كله. وهنا نعود الى أول حديثنا من جديد.

الأنوار (البيروتية)

١١ تشرين الاول ١٩٧٤

# كثرت الابالسة
# وكثر الجنون

حوار مع المؤلف اجراه جهاد فاضل

● مالفرق بين جيلكم وجيل شعراء اليوم؟

ـ فقـد الشعـر قدسيـة كانت له. كان للشعـر العـربي نوع من القـدسيـة. كان ينظـر للشـاعر كشخص اخر غير عادي. قد ترجع هذه النظـرة الى نظـرة النـاس الى المجـانين القدامى: المجنون فيه نوع من نار الهيـة. ليس فقـط لان الابـالسة دخلت فيه، وانما لنوع من نار الهيـة دخلت فيـه فجعلتـه ينطق بهذا الشكـل الـرائـع. اما الآن، فقـد كثـرت الابـالسـة، وكثـر الجنـون، وضـاعت الطاسة، حتى ما عاد النـاقـد ولا الشـاعر ولا المتذوق يرى طريقه نحو هذا الشعر، ولا يستطيع ان يحكم حكما نهائيا هل هذا الشعر جيد ام لا.

هذا وضـع من الاوضـاع التي وصلنا اليها. لكن لاشك أن أحد اسبـابه التطور الاجتماعي المتعلق اولاً بانتشار المعرفة والعلم، وثانيا بانتشـار وسـائـل الاعـلام بشكـل مذهـل، وثالثا بانتشار المجلات الاسبوعية والشهرية بشكل ما كان يحلم به العربي سابقا بالرغم من كل ظروفنـا الـسيـاسيـة. ثم هنـاك سيطـرة الـتلفـزيـون والاذاعـة، وهـذه قد سيطـرت على الهـواء الـذي يتنفسـه العـربي. هذه

الـوسـائل كلها اخذت تدق على الضمير العربي بحيث ان المرء في النهـايـة امـا ان يصـدّهـا عن نفسـه فلا يسمعهـا ، وامـا ان يستسلم لهـا نهائيـا ولا يجد وسيلة غيرهـا لرؤ يـة الكون ، لرؤ ية تجربته الذاتية ، لرؤ ية علاقته مع المجتمع ، مع الدولة ، مع الله . في وضع كهذا لا بد أن يتـزعـزع الشعر. كان الجواهري اذا كتب قصيدة يهتز العراق كله امـا اليـوم فألف شاعـر يكتب الف قصيدة ، ولا أحد يهتز. لان لدينـا وسـائـل اخـرى تهز الضمـير . كما أننـا نمّر بأحداث تهزنا فلا نحتـاج قصيـدة للجـواهري ولا لغيره كي تهز ضمائرنا . صار الشعر الذي كان يمكن ان يتلى من على المنابر، أويتلى في داخل قاعات صغـيرة ، يجد نفسـه مهزوما امام احداث العالم هذا . ويخيل إلي ان هذا هو السبب في اننـا نتصـور ان هنـاك ازمـة نقـد ، وازمـة شعـر . والواقع انه تحصيل حاصل . يعني انه مادام العقل العربي يتجه هذا الاتجـاه ، ما دام الـوضع السياسي يتطور بهذا الاتجاه ، فالشعر لا بد ان يصـل الى هذا الـوضع الذي نحن فيه . بين حين وحين ، يطلع علينا شاعر مثل نزار قباني تجعله الاحداث يقول شعراً يؤ ثر في العقل العـربي في كل مكـان ، وهـذا يمثـل الظـاهرة الصحية ، انه الشاذ الـذي يثبت القـاعـدة . أي انـه مازال هنـاك شاعـر يستطيع ان يهز ضمـير العـالم العربي كله ، لكنه بحاجة الى الحدث العنيف الذي يبني عليـه قصيـدتـه فيـزيد من هزة الضمير العربي ، ولحسن الحظ لازال عنـدنـا شعـراء مثـل نزار قبـاني أو محمود درويش . محمد علي شمس الـدين ايضـا شاعـر جيد وعبدالرزاق عبدالواحد شاعر جيد

كذلــك. هؤلاء من الشعــراء الجيــدين الــذين ارى ان الاحــداث تمدهم بما يريدون ان يقولوا، اوانهم بموهبتهـم الخاصة، يستطيعون ان يهزوا الضمـير العــربي بشعــرهم. ولكن الشعــر الحديث عموماً فقد ذلك الوقع الذي كان له، وانسحب القارىء من ساحته، لأنه هو انسحب من ساحة القارىء.

● انا اعتقد ان جيلكم كانت لديه هموم فكرية، اجتماعية، ادبية، فنيــة اكثــر مما لدى الجيل الحالي. لقد اردتم أن توجدوا المعادل الفني للتعبـير دون الغـاء انتــمائكم اوشعــوركم بالفخر ازاء هذا الانتماء. الان تغير الامر.

ـ تاكيدا لكلامك، كنا نقول: نحن لا نلغي الماضي كما كان يتصور بعض النــاس. الشعــر الجديد لا يلغي الشعر القديم، وانما يضيف اليه طريقة جديدة ومهمة في القول، ولا يمكن لاي قول لاحق ان يلغي القـــول الســابق. الــذين يتصــورون انهم يلغــون المــاضي مخطئون. لقد استطعنا في فترة كان يبدو فيها ان الاضافة غير ممكنة ان نبرهن ان اللغة العربية تستطيع ان تتكشّف عن امكانات هائلة جدا لم تكن في الحسبان وبذلك اضفنا وسائل للقول تضاف الى ما كان لدى العربي الذي يزيد ان يعبر عن تجربته، مهما كانت معقدة.

هذا الجيــل الــلاحق تراءى له ان المسألــة سهلة، بعــد أن مهدنا وحضــرنــا نحن. لقــد اشتغلنــا كثيرا حتى صار بالامكان قول مثل هذه القصــائــد الحــديثــة. لكن يخيــل إلي احيــانا اننا اخطانا بذلك

التحضير. انني أتخوّف من انني انا وجيلي مهدنا لهذا النوع من الشعر. ولكن لا يعني قولي هذا ان كل ما يكتب الان من الشعر هو شعر رديء. ابدا. هناك شعر رائع يكتب الان. المؤسف هو ان هناك نقصا في التكوين الثقافي للشاعر. ثم انه تاتي فترات من الزمن يتبلور فيها هم الاديب والمفكر ابداعا، وتاتي فترات لا يتبلور هذا الهم. هناك فترات خصبة وفترات غير خصبة في تاريخ الادب. ويخيل إلي ان الفترة التي مررنا بها في الخمسينات كانت فترة خصبة جدا. استناداً الى قانون الفعل ورد الفعل تكون الفترة التي تلتها اقل خصبا، انما لا يعني هذا انها غير فاعلة.

عندما اتكلم عن الشعر اتكلم عن كل وسائل التعبير المعاصرة التي لدينا والتي نحن بحاجة اليها. قد نؤكد على ان تاثير الشعر الجماعي انحسر. عندما بدأنا حركتنا، قلنا ان الشعر بطل ان يكون منبريا، وهو ليس صراخا من على المنابر، وانما هو صراخ في الداخل. والآن ظهرت هذه الظاهرة بشكل ملموس، فالكثير من الشعراء، خصوصا الشعراء التقليديين، غاضبون بسبب كون الشعراء المحدثين قتلوا للشعر تلك القيمة المنبرية التي تعود الى اليوم الاول الذي نطق فيه العربي شعرا.

**لا. الشعر فقد قيمته الخطابية المنبرية الجماعية لكنه لم يفقد قيمته** الشخصية (بل أقول الشخصانية) الفردية. عندما تكون جالسا ويأتيك صديق اوربما شخص قد لا تعرفه الا بالاسم، ياتيك وبكل خجل يخرج من عبه قصيدة، واذا هو يقرا لك قصيدة تحمل

هما عجيبا ورؤى غريبة . يقرأها لك واذا هو يهزك . هذا الشاعر يعرف انه لايستطيع ان ينشر هذه القصيدة في مجلة ويعرف انه اذا وقف على منبر فلن يسمعه احد، بل لن يأتي احد اصلا لكي يسمعه . لكن لا يزال هناك هذا الشعر الذي يكتبه أناس بينهم وبين انفسهم ويريدون ان يسمعهم ولو اثنان او ثلاثة . هذا النوع من الشعر يكتب، ويكتب بكثرة . وانا اعتقد ان هذه ظاهرة صحية تدل على حيوية الشعر كقيمة تعبيرية في حياة العربي . في انكلترا ، او فرنسا ، هذه ظاهرة قليلا ما تراها . انا ياما يأتيني أصدقاء ، أو معارف، ويقول لي الواحد منهم : كتبت قصيدة وماعرفت انام ، قلت بكرة لازم اجيك ، لازم اقراها لك! وانا افرح لها . بعدئذ هو قد ينشرها وقد لا ينشرها ، ولكن المهم أن هذا الشيء موجود ويتكرر، ويدل على ان القيمة التعبيرية ، قيمة اطلاق الهواجس والكوامن في النفس ، هذه القيمة المتصلة بالشعر، لا تزال موجودة وحية في النفس العربية وستبقى كذلك . قد يفقد الشعر قيمته المنبرية لانه كما قلنا هناك وسائل اعلامية اضخم بكثير من القصيدة . الوسائل الاعلامية اليوم ، عندما تقرن لك الصورة مع الموسيقى مع الكلام ، ماذا يستطيع الشعر ان يفعل إزاءها؟ الشعر يجب ان يكون عبقريا جدا ليستطيع ان ينافس هذه الوسيلة . لكن هذه الوسيلة لا تنافس الشاعر الذي يأتي ويجلس اليك ويبوح لك بشيء قد يكون قضى ليلة بكاملها وهو يكتبه . هذه المسألة قد تكررت معي كثيرا خلال المدة الاخيرة ، مع اصدقاء ، مع ناس لا

اعـرفهم. ان الشعـر العـربي لا يمكن ان يكون في ازمة بمعنى انه يختنق. الشعــر العــربي موجـود، موجـود دائـما، انـما طرقنـا اليـه ستختلف. طرق تذوقنــا له ستختلف، وفعله في مجتمعنــا ايضــا سيختلف. انه لا ينقطع، وانما يختلف عن قبل.

● وكيف تشعر بانك في حضرة الشعر؟ تستمع الى الشعر وتنعم به؟ وكيف تشعر احيانا بان هذا الذي تستمع اليه هرطقة او ثرثرة..

ـ اذ اثار الكلام الذي سمعته في ذهني صورا ـ وأنا ذاكرتي كمخيلتي صوريـة. ارى الاشيـاء بشكل تصويريً. والشعر في الواقع يعتمد على الصــورة. ليس لان ارسطـو قال ذلـك، العـرب قالـوا ذلـك ايضا. الجميع قالوها. انه يعتمد على الصورة. فالشاعر هو الذي يستطيع أن يخلق صورة في ذهنك، وان يصلها بصورة اخرى، وان يسلســل هذه الصـور ثم يوحـدهـا كلها بحيث انك ترى «شيئا» في ذهنـك كنتيجـة سماعـك للكلمات. امـا الشخص الـذي لا يؤدي كلامــه الى خلق هذه الصــورة، وهــذه الصــور المتصلة، فليس بالشـاعـر ولا بالفنـان. يجب ان تكـون الصـور متصلة لا مشتتـة. صاحب الصـور المشتتـة هو شخص يهذي وهـذيانه له. وهذيانه قد تكون له قيمة بالنسبة له، قيمة نفسية. السيكولوجيون يقولون انهم احيـانـا يعـالجـون المـريض بان يتركـوه يهذي، يحكي على كيفه. فتنقذف من ذهنه اشياء لا رابط صريحاً بينها، تجعله في النهاية يشعر بانــه شفي من مرض ما. ولكن هذه قيمـة تنتمي الى الشـاعـر ولا تنتمي الى المتلقي. نحن نفرح لأن تجربة الشاعر اللفظية قد تجعله

شخصاً أصحّ، ولكن المهم: هل ان هذه التجربة تجعل المتلقي شخصا اصح أيضا؟ حينئذ اشعر أن هذا الكلام شعر. هذا مقياس واحد. طبعا هناك مقاييس اخرى وأنا اخشى فيها بعد ان اكون قد توهمت، قد اكون أتيت بصوري من عندي، فآخذ الكلام واقرأه. لأن الامتحان الحقيقي في النهاية هو في القراءة نفسها. الايقاعات، هل تساعد الصورة؟ هل هناك إيقاع مايضبط الحركة في هيكل كلي؟ الوزن الخليلي الفراهيدي حدد الايقاعات القديمة. اما اليوم فهناك ايقاعات جديدة في هذا الشعر الجديد، وليس عندنا فراهيدي جديد استطاع ان يضع ضوابطها الموسيقية. في يوم من الايام قد يطلع من عندنا واحد يستطيع ان يحدد للشعر الجديد ضوابط موسيقية، وهذا شيء مشروع. هناك حضارة جديدة مسموعاتها مختلفة، اصواتها مختلفة، تصدر ايقاعات مختلفة. وهو امر حتمي.

انا لست متشائما بالنسبة للشعر. لكني ارى مالذي يحدث له. وطبعا بنفس الوقت ارى طغيان الرواية على الشعر كوسيلة تعبير تؤثر جماعيا. كان ديوان الشعر في السابق يؤثر جماعيا، أما اليوم فالرواية هي التي تؤثر جماعيا وتجعل الناس يعيدون النظر في تفكيرهم وفي تصرفهم. إنها لم تاخذ مداها الكامل بعد، قد تحتاج الى سنين، لكنها بدأت تفعل هذا الفعل في المجتمع العربي، وبدأت تجمع قوى حولها. انها تتغلغل في ذهن المتلقي وتؤثر فيه بحيث ان المجتمع سيتغير مع الزمن وبتاثير من الرواية كاحدى

وسائل التغيير.

● هل التغير في الحساسية هو عند الجمهور ام عند الشاعر؟

ـ الحساسية لا شك تتطور مع الاحداث، مع الزمن. على الشاعر ان يكون سباقا في حساسيته، يساعد في خلق الحساسية الجديدة. ما عدا الشعراء الجيدين جدا الذين هم سباقون، تخلف الاخرون. قبل ايام قرأت في احدى جرائدنا كلاما لطيفا كتبه شاب، يقول فيه ما معناه: كان يقال للشعراء: الشعراء يتبعهم الغاوون. اما الآن فالشعراء لا يتبعهم حتى الغاوون، لا يتبعهم أحد. ويقول إن الشاعر تقام له ندوة، ولا يرى أحداً في القاعة. حتىٰ الغاوون ماعادوا يتبعون الشاعر. . . انه يتساءل عن السبب. طبعا ليس عنده جواب. ونحن نحاول ان نجد الجواب.

●التجديد الشعري باستمرار كان احد هموم الشاعر. لا شك انه هم ومطلب طبيعي وحاجة. . في الاربعينات كان جيلكم يعتبر التجديد عملية طبيعية ومشروعة. ولكن يبدو ان التجديد فهم فيما بعد، وضمن بعض المفاهيم المنحرفة انه كيد، تجديد كيدي، التجديد عندهم في جهة، والتراث، في جهة اخرى. لقد اعتبروا ان التراث تخلف وان التجديد كبديل له لا يمكن ان يبنى الا في اطار الاداب الاجنبية. اعتقد ان معادلة الحداثة هنا معادلة خاطئة؟

ـ هذه المعادلة خاطئة تماما. انا قلت قبل اكثر من عشرين سنة واقول الان: ان الجو الفكري الذي نشأ في العالم العربي بتأثير من الحضارة الغربية، ساعد على شحذ القريحة العربية باتجاه

التجـديـد. ولكن قراءة شاعـر غربي لا تعني التجـديـد في الشعـر العـربي. هذا امر مردود. ثم ان اكثـر المجددين المحدثين لم يكونوا يعرفون لغات اجنبية.

عنـدمـا يقـولـون: فلان تأثـر باليوت.. انا اعرف للمرحلة تلك معـرفـة جيـدة واستطيع ان اشهد بان فلاناً او غيره لم يكونوا يعرفون شيئـا يذكـر من اللغـة الانكليـزيـة. حتى السياب الذي كان فهمه للانكليـزيـة احسن من غيره، كان على قد الحـال، ولـذلـك كان السيـاب في قراءتـه لا ليـوت يقتصـر على قراءة القصـائد القصيرة فقـط، انـه لم يدخل في عالم الرباعيات الاربع، وهي قصائد اليوت المهمـة والصعبة (التي ترجمها توفيق صايغ). كان هذا فهم السياب للغـة الانكليـزيـة، والسيـاب افضل من كثيرين غيره كان فهمهم للغة الانكليزية في عداد الصفر.

● انا لا اتكلم عن السياب او عن هؤلاء، بل عن سواهم ممن يرى التراث مانعا من الحداثة..

ـ طبعـا هؤلاء غلطـون جدا. لقد حتمت علينا الظروف ان نبحث عن وسيلة جديـدة للتعبير، وسائلنا كما كانت سائلة يومذاك كانت قاصرة عن التعبير عن همنا، عن رؤيتنا. وحتى كلمات مثل «هم» و «رؤ يـا» و «تـراث» و «معـاصـرة» تكاد تكون يومها كلمات جديدة. نحن كنـا من اوائل من ادخلها في نطـاق الجدل. المعركة في سبيل التجديد كان المصريون باحثين فيها، لكن لا بالشكل الذي حددنا في «جمـاعـة بغـداد للفن الحـديـث» عندما قرنا المعاصرة مع التراث

كجدلية وبحثنا عن حل لهذه الجدلية في فننا. كان ذلك في الواقع طرحا جديدا لهذه القضية (سنة ١٩٥١). ثم طرحناه نحن في الشعر. اليوم تواتر هذا الطرح بحيث صار مملولا مكرورا، أما ايامئذ، فكان قضية مهمة جدا وهو لا يزال في الاساس من الابداع الجديد.

اما كيف سنبدع من اليوم فصاعدا، وهل سنصحح الاوضاع اذا كانت هناك اخطاء يجب تصحيحها، فلا أنا ولا أنت ولا احد يستطيع ان يتنبا كيف سيتطور العقل العربي او الخيال العربي، ولا سيما ان الاحداث عامل مهم في صنع هذا الخيال وفي صنع هذا العقل.

انا اكرر كثيرا ان العقل العربي اساسا هو عقل رياضي، وانه عندما يعي العرب انفسهم وعيا تاما سيعودون الى الرياضيات، إلى العلم. وعودتهم الى العلم عودة طبيعية لأن الحضارة العربية كانت مبنية على الحس العربي للأرقام. والجبر، والعلم، والفلك، والموسيقى، حتى الشعر، كلها مبنية على الرياضيات. العربي عقله رياضي، ونحن اليوم مع دخولنا في المعمعة العلمية مع العلم، بدأنا نعي هذه الواقعة. فعودتنا الى العلم والى الرياضيات ستؤثر كثيرا في فهمنا للابداع ووسائل الابداع ونتائج هذا الابداع. لا شك في ذلك. وهذه ستبدأ تظهر، قد تأخذ ثلاثين أو اربعين سنة الى ان تتبلور في اعمال محددة معينة.

● عندما تقرأ قصيدة كيف تعتبر انك مع الابداع؟ ماهو الابداع،

ماهي شروطه؟

ـ هذا سؤال صعب جدا ويستحق ان يكتب كتاب كامل عنه. لا اعتقد انه يمكن تحديد الابداع باي شكل. الابداع من صفته ان يكون غير متوقع. كلمة «الابداع» هي اصلا من البدعة. شيء جديد، احيانا تكفر صاحبه، واحيانا تمجد صاحبه. الابداع يجب ان يكون فيه هذا العنصر غير المتوقع، الذي يفتح عينيك ويدعك تعيد النظر في ماتقرأ. الابداع يثير في ذهني صورا معينة. صورا لم تكن تخطر ببالي. وأهمّ من ذلك انه يتركني بالفعل أفتح عيني، يعني يجعلني ارى مالم يكن في حسباني. اذا استطاع اي شيء ان يفعل في ذلك، فانا امام عمل ابداعي، واي شيء اخر ينطبق عليه القول الفرنسي: Deja vu رأيته من قبل. ومعنى ذلك اننا خارج منطقة الابداع. اعطني الشيء الذي يفتح عيني، يدهشني، يذهلني، حيئنذ انا امام عمل ابداعي. واريد ان اضيف ايضا ان السيء في الكثير مما يكتب هو انه لا يقدم لك هذا الشيء. وخيبة القارىء هي انه لا يرى هذا الشيء الذي يجعله يفتح عينيه شبرين. وطوبى لمن يستطيع ان يفتح عيون القراء سنتيمترا واحدا..

● ماهي الشروط بنظرك لاعادة فتح هذه الكوى في العقل والمخيلة العربية، كيف يعود الابداع فيصبح شيئا مألوفا في حياتنا؟

ـ الابداع يجب ان يبقى شيئا غير مالوف اصلا. سيبقى الابداع ميزة المتفردين القلائل. في كل الحضارات الامر كذلك. لكن الصفة هي الجراة في رؤية الحاضر والمستقبل، وكذلك الماضي،

الجراة في تناول المحرمات. انا اقول ان العقل العربي لالف سنة درب على ان تسعين بالمئة من اشياء الحياة محرم يجب الا يمسه، الا يفكر فيه، الا يحاول ان يفهمه، انا اقول لا، كل شيء قيل لك انه محرم، حاول ان تفهمه، وحاول ان تمسه. اخترقه. حينئذ قد تاتي بشيء يكون اضافة الى ابداعنا الذي نبحث عنه. ولكن بدون حرية لا ابداع، والابداع لا ياتلف مع الخوف. اذا انت كلما كتبت عبارة خفت وفكرت في شطبها، فان كتابتك لا تستحق ان تقرأ.

يجب على العربي ان يهيء لنفسه ذلك المناخ الذي يمنع عنه الخوف فيستطيع ان يقول مايراه بحرية، والا فان تفكيرنا سيظل من الدرجة الثانية والثالثة والعاشرة - كما هو الآن في معظمه.

● بعض الفنانين تحتار في «ابداعهم»، فعندما تسألهم عما يفعلون يقولون لك انهم يجربون وانهم يقومون بتجارب. هناك من يقول بان من طبيعة العمل الفني ان يكون متقنا وناضجا، اي غير تجريبي..

- التجريبية شيء مشروع في كل اعمال الفن، وهذا نعرفه من تاريخ الحركات الفنية التي مررنا فيها او التي مر فيها العالم منذ مئة سنة. التجريبية كانت بداية اساليب جديدة. هذا لا شك فيه. طبعا هناك تجريبيات تنتهي الى الصفر. انما التجريب وجد لكي نكتشف الى أين ستؤدي العملية التجريبية نفسها. لكن الذي يختلط في ذهن المجرب احيانا هو ان العملية التجريبية نفسها هي بالضرورة ابداع ناضج. يجب ان يدرك المجرب ان التجريب نفسه

ليس بالضرورة هو العمل المنتهي. التجريب قد يؤدي الى عمل منته وقد لا يؤدي. العملية التجريبية قد تكون احياناً بارعة بحيث انها في حد ذاتها تكون عملا منتهيا. لناخذ جيمز جويس في الرواية، في كتاباته من القصة القصيرة الى رواية «صورة الفنان في شبابه» الى روايته «يوليسيس» الى روايته الاخيرة «يقظة فنيغان». انك تجد عنده التطور الذي كانت وسيلته التجريب المستمر في اللغة، تهشيم اللغة واعادة تركيبها على يد رجل يتقن لغات كثيرة جدا ويتقن لغته بشكل مذهل، يدخل الحدث ضمن الحدث بحيث يصور لك تجربة الانسان للزمن. كان تجريبه متواصلاً والتجريب نفسه كان يؤدي الى نتيجة اعتبرت في كل مرة نتيجة ناضجة. لكن حتى هذه النتيجة نحن نعرف انه لم يرض عنها، لأن هناك صفحات في اعماله اعاد كتابتها ثلاث مرات، اربع مرات، او اكثر، ولم يرض.

في احد الكتب التي ترجمتها وضعت ثلاثة نماذج لقطعة واحدة كانت هي التي نشرت اخيرا. لكن نعرف الان من اوراقه انه كتبها في الواقع بشكل اخر. ثم بشكل اخر، ثم بشكل اخر، الى ان انتهت به الى هذا الشكل الاخير..

التجريب من ناحية مشروع، لكن اذا لم يبلغ بصاحبه الى حد العمل المتكامل الناضج، يكون حدثا وقع ومر، قيمته للدراسة فقط، لا كعمل ابداعي قائم بحد ذاته.

هذا الموضوع يذكرني باشياء كثيرة. إن انت قلت ان التجريب

غير مستحب او خطر، فانك تتدخل في الواقع بحرية المبدع . يجب ان تفسح له المجال للتجريب . الامر يتوقف عليه هو: فاذا كانت عنده موهبة، كانت تجربته ذات نتيجة، اما اذا لم تكن عنده موهبة، فان تجريبه يكون مثل عشرات الناس كتبوا شعرا ثم تركوا . .

لقد أثرت سؤالاً مهمّا جداً: ماهو العمل الابداعي الكبير . . العمل الابداعي الكبير هو العمل الذي يوحي اليك بان صاحبه قد نضج، وان كلامه يدل على نضج . النضج معناه ان لصاحبه احاطة بنفس الانسان، وقدرةً على النفاذ الى نوازعها المتشابكة، وله في الوقت نفسه تمكن من اللغة، فيجعلها وسيلة لهذا كله . النضج هو ظاهرة العمل الابداعي الكبير . اعطني عملا ناضجا وخذ ما تشاء . .

● هل يقتضي التجديد استيعابا وفهما كاملا لاسرار اللغة؟

ـ هذا شرط اساسي . الشاعر الذي يكتب الشعر دون التحكم باللغة ليس بشاعر، وانما ثرثار: الشعر هو التمكن من سر اللغة . والذي لا يتمكن من سر اللغة، سر الافصاح باللفظ، فانه يتعب نفسه . .

● وتفجير اللغة؟

ـ والله انا لم اكن البادىء باستعمال هذه الكلمة: تفجير اللغة او تثوير اللغة . . اعتقد ان المقصود بتفجير اللغة هو اعادة تشكيل القرائن بين الكلمات . ان الالفاظ بحد ذاتها لا معنى فكريا وعاطفيا لها . الالفاظ تكتسب معانيها بالقرائن، عندما تقرن لفظة بلفظة او

كلمة بكلمة . تفجير اللغة هو اعادة تشكيل القرائن بين الكلمات .
نحن تعـودنـا في اللغة العربية ان نقرن هذه الكلمة مع تلك ، نحن ذاكـرويـون ، نستعمـل الذاكرة اكثر مما نستعمل القريحة لاننا انشئنا على هذا الشيء . نحن المحـــدثـين نقـول لا . انتم لم تعتمـدوا إلاّ على الـذاكـرة ولم تعتمـدوا على القـريحة . الذاكرة وحدها هي التي كانت تسـاعـدكم بينما القريحة هي التي كان عليها ان تعمل . فنحن لاننـا ذاكـرويـون ميالون لاستعمال الكلمات مع قرائنها التقليدية في سيـاقـاتهـا المتـوارثـة . هذا معنـاه ان اللغـة اصبحت سكونية . اذا استطعنـــا بوعي وفهم ومقـــدرة ان نبـدل بين هذه القـرائن ونضـع الكلمات في سيـاقـات لم تكن موضـوعـة فيها سابقا فنحن في الواقع نحقق عملا ايجابيا هاما ، واذا باللغة تعطينا معاني وومضات لم تكن في البال سابقا . مجلة شعر كانت مياله الى هذا النوع من التفكير . وكان يقصد بهذا التفكير تحويل اللغة من شيء سكوني الى شيء حركي .

● بهذا المعنى الامر مشروع . .

ـ الأمر مشروع وهو أمر سبقتنا اليه الحضارات الاخرى الحية الان . حتى اللغة الانكليزية الى عهد شكسبير مثلا ، كانت لغة سكونية ، قيمة شكسبير الكبرى انه في الواقع فجر اللغة الانكليزية ، اي انه بدل القـرائن وحـركهـا . حركهـا بشكل لا محيد عنه . فلما جاء بعده شاعـر كبـير كلاسيكي مثل ميلتون ، كلاسيكي ومحافظ ، لم يستطع الا ان يتبع خطى شكسبير ، وهكذا استمرت الحركية داخل اللغة .

طبعا كانت تزيد وتنقص، تمتد وتنحسر، حسب الفترات التي يمر فيها المجتمع ومازال حتى اليوم. فنحن فيما اعتقد نبدا لاول مرة بهذا النوع من التفكير والتعامل مع اللغة.

● ولكن يخشى ان تصبح اللغة غاية بذاتها، وماوراء اللغة فراغ نفسي وذهني فنقع في ما يمكن تسميته بالعدمية اللغوية..

- هذا صحيح، والسبب هو ان المبدع عند رغبته في تفجير اللغة أخطأ الشيء الاساسي، وهو تفجير اللغة من أجل تحريك الصورة في سبيل اداء المعنى الاعمق والارحب، فتشبث باللغة تجريدياً ولم يستطع ان يعطينا النتيجة التي ارادها. حينئذ تظهر المحاولة كأنها محاولة لغوية لا محاولة تعبيرية. معنى ذلك ان التجربة كانت فاشلة. محاولة تفجير اللغة اذا لم تؤد الى تعميق الايصال وتوسيع امكاناته لا تحقق اي هدف يذكر. طبعا الموصل اليه يجب ان يكون ذكيا ومتعاطفا اساسا والا لم يتحقق الغرض من العملية. حتى هذا النوع من التعامل مع اللغة احيانا (وليس دائما) يؤدي الى اعادة تشكيل لغوي قد يؤثر فيما يكتب في فترة ما. فما من شيء يكتب ويقرأ يذهب عبثا ولا بد ان يترك اثرا ما. ونرجو دائما ان يكون اثرا ايجابيا وصحيا.

● لقد قلتم مرة ان شعراءنا يسبحون في شبر ماء ويظنون انهم يسبحون في بحر..

- كان هناك استفتاء من مجلة (الآداب) وقلت ذلك. هذا الذي نتكلم عنه: ثقافة الشاعر ومعرفته. كانوا يتصورون ان الشاعر يأتيه

وحي فينطق. هذه الصورة البدائية القديمة التي ربما صدقت فيما مضى لم تصدق في العصر العباسي، ولم تصدق في العصور المتطورة، ولم تصدق في عصرنا.

كانوا يتصورون انهم اذا عرفوا «شوية» لغة عربية، فالامر يكفي. وكان اطلاعهم على الادب العربي من الكتب المدرسية لا من الكتب التراثية نفسها. وكان فهمهم للآداب الغربية ايضا منتقى من هنا وهناك، وكان تصورهم انهم فاهمون الاول والاخر. ثم راحوا يكتبون الشعر وهم في هذه المياه الضحلة ويتصورون انهم يقطعون المحيطات. عندما نقرأ هذا الكلام نقول: انك لم تحقق شيئا ونحن نعرف ماتقوله. انه شيء لن يفتق المغلقات، لن يفضح الاسرار. وانت تزعل وتغضب لان الناقد لا ينقد شعرك ولا يقف محييا عبقريتك.

هذا الذي قصدته انا حينئذ. وقد يكون مرده الى تكويني الفكري منذ ان بدأت. الثقافة تهمني. المعرفة تهمني. وفي نظري ان شعراء العرب الكبار كانوا ذوي معرفة هائلة. المتنبي يدلّل على معرفة تحير العقل. ابو نواس: شعره الغزلي يحوي التفكير الفلسفي العربي كله. انه مبني على معرفة عميقة. كل الشعراء العرب الكبار، عنترة وامرؤ القيس والآخرون العديدون، يشعرونك بغزارة معرفتهم. في الجاهلية كان الشعراء ذوي معرفة، عدا عن الموهبة. اذا اجتمعت المعرفة الى الموهبة كان لديك شاعر كبير.

والشعراء الكبار كانوا قلائل دائما. لم يكن المتنبي وحيد زمانه،

ولكننا نذكر المتنبي الان ونكاد لا نذكر احدا من معاصريه. كان هناك شعراء اخرون دفعوا إلى الظل. الافذاذ سيبقون قلة، ولا ينبغي ان نلوم انفسنا اذا لم نخرج عبقريا كل يوم، حتى يخرج واحد يوازي السياب اوخليل حاوي علينا ان ننتظر. سنبحث دوما عن ذوي مواهب، وقد ينبثق لنا فجأة صاحب موهبة وفي حوزته المعرفة أيضاً.

العبقرية تصنع نفسها، تنبثق مثل شجرة في صحراء، مثل صخرة، انفجرت عن نبع. طبعا هناك عوامل كثيرة جدا ادت الى انفجار الماء في تلك النقطة، لكن نحن لا نعي هذه القوة الخفية التي ستفجر هذه العبقرية اوستنبتها. ويجب ان لا نقلق. المهم أن نعطي لكل من يريد ان يقول مجال القول. الحرية اساسية جدا. يجب ان يعطى المجال وتعطى الحرية للقائل. وانا ارى ان الجيد لا بد ان يظهر.

مجتزأة

مجلة «الحوادث»

١٩ أيار ١٩٨٢

# الفنان

# «اريك غل» وفلسطين

. من الفنـانـين الـذين اكتشفتهم، وافتتنت بهم، أيام التلمذة في جامعـة كمـبردج، النحات البريطاني «اريك غل» Eric Gill. رأيت قطعتـين او ثلاثـاً من منحـوتاته الكبيرة في لندن، ثم وقعت في يدي مجمـوعـة من تخطيطـاتـه العـاريـة، ووجدت فيه تميزاً في النقاء، في المـوقف، في الاسلوب، جعلني أبحث عن أعـمالـه، او صورهـا، وأبحث عن كتاباته بشغف. وقد أحسست أنه فنان يكاد يرفض ان ينتمي الى زمـانـه، مصـراً على مفـاهيمـه التي يستنبعهـا من رؤاه الخـاصـة بتجـربته الداخلية وفلسفته الذاتية، كأنه ناسك قد خرج للتـو من صومعـة عمـرها ألف سنة. وهو في الوقت نفسه ينتمي الى عصره انتماء الخائف عليه، يريد تغييره والسير به نحو خلاصه.

وقـد اكتشفت ايـامئـذ ايضـا أنـه من أعظم مصممي الحـروف الـلاتينيـة في العصر الحديث، اضافة الى نحته ورسمه ـ فقد أدخل في الطباعة أشكالاً من الحروف استلهم في ابتكارها حسه النحتي. وكـان فرحي كبـيراً يوم عثـرت على سيرته الذاتية، وكانت طبعتها الأولى قد ظهـرت عام ١٩٤٠: واذا هو حقـاً رجـل فذ، جمع بين المـوهبـة التي أنـماهـا في نفسه عصاميا، رغم الفاقة ومشاق العيش، وبين العقيدة الدينية الصوفية التي مازج بينها وبين نزعته الاشتراكية القوية، على غراره الخاص.

والأهـم من ذلك هو أنني علمت عندها أنه قضى شطراً من عقد

الثـلاثينـات في فلسطـين ، وفي مدينـة القـدس بالذات ، اذ كان قد كُلِّف آنئـذ بحفـر منحـوتـات ناتئـة في الحجـر الأبيض للمتحف الفلسطيني الـذي كانت مؤسسـة روكفلر قد تعهدت بتشييده هدية لبيت المقـدس في مطلع الثـلاثينات . وقد سررت جداً بمعرفة ذلك لسبب إضـافي : فقـد كان هذا المتحف مجاوراً للمـدرسـة الـرشيدية القائمة خارج السور قرب باب الساهرة . وهي التي كنت طالباً فيها - في الـسـنـوات الأولـى من المـراهقـة - من عام ١٩٣٢ إلى عام ١٩٣٥ . وقـد رأيت المتحف يتنـامى بنـاؤه خلف مدرستنـا في تلك الأعـوام الطـريـة من حيـاتي ، أعوام الفقر والسعي المفعم بالحلم ، «وكان» «اريك غل» ، فيما يبدو من كلامه ، منكبا على عمله النحتي في تلك الفـترة عينهـا . واذا هو في سيرتـه الـذاتيـة يتحـدث عن القدس ، كما عرفها في تلك السنوات ، حديثاً قلما قرأت مثله لفنان . وهو الذي أنقله هنا بالنص الى العربية ، لا لأنه يفصح عن مشاعره هو فقـط ، بل لأنـه يردد صدى لبعض من مشـاعري في تلك الفترة من حياتي .

إنها شهادة من مبدع كبير ينبع فنه من أعماق توقه لنقاء الانسان وقـد سيتّـه كما تخيلهـا في صبـاه وشبـابـه ، وكـما عرفهـا فيما بعد في فلسطين - ولم يعرفها بذلك الوهج في اي بلد آخر .

هذا هو الفنان يتكلم :

. . ليتني استطيـع أن اقـدر بشكـل صحيح أثر مدينة القدس في نفسي . كنت محظـوظـاً جدا بأن يتـوفـر لي عمـل فيها . وأنا لا أجيد

الـترحـال عادة، ولا اهـتم برؤيـة الأمـاكن او الحصـول على المعلومات، ولا أنا ممن يتعلمون اللغات الأجنبية. فاذا لم يكن لدي عمل أقوم به في بلد لا أعرفه، فضلت البقاء في بيتي.

أمـا القـدس فكـان لي فيهـا عمـل، ومهمة جيدة طويلة الأمد. وكانت مهمتي تقتضي أن اشتغل على سقالة في الشمس مع العمال العـرب. فكنت البس المـلابس العربية، وذلك يعني أن يلبس المرء ماهو افخر من ملابس الملوك والأمراء الاوربيين. ولازمت الصديق «لـوري كريب»، الـذي جعـل يصحبني في المقـاهي والاسـواق العـربيـة. ولن يتصـور احـد كيف ان شرب الليمـونـادة المثلجة في مقهى معتم بارد في احد اسواق القدس القديمة، كان كالشرب في الجنة. لقد كانت تلك تجربة رائعة ـ فلا بد انها كانت عميقة الأثر ايضاً.

وذلـك أن فلسطـين هي الأرض المقـدسـة. وهـذه الحقيقة هي أروع وأبرز مايرى فيها. ومع ذلك فان هناك من يذهب اليها ويقول إنـه لم يلحظهـا. ويقـول إن القـدس مخيبـة. أما بالنسبة لي، فكان وجـودي فيهـا كالعيش مع الـرسـل. كالعيش في الكتاب المقدس. لقد كانت الضد لكل ماترمز اليه بلادنا انكلترا. فأنت تكاد لا ترى اي شيء مشترك بين البلدين سوى مانشترك فيه من إنسانية، وهذه في انكلترا محملة ومفسـدة وممـوسـة بكـل ضروب السخف الـلا إنسـاني، في حين أنهـا في فلسطين، بين العرب، هي البارزة، وهي البعيدة عن الفساد. أنا لا أقول بهذا ان ليس ثمة خطأ في فلسطين.

فحيثما وجد الناس، وجدت الخطيئة والعنف والأنانية والمرض. ثم ان في فلسطين فقراء أفقر من أي شيء نستطيع تخيله في مدننا الحديثة. ورغم ذلك، فانها هي الأرض المقدسة، وهم يحيون حياة مقدسة، في حين ان انكلترا غير مقدسة، ولا يستطيع الناس ان يحيوا فيها حياة مقدسة، اللهم إلا في السر.

أحسب أن من العبث ان اكتب على هذا النحو. فأنا لا استطيع البرهان على ما أقول. . . الانكليز واليهود في فلسطين، فيما يبدو، يتصورون أن رسالتهم هي إصلاح كل شيء وتحويل العرب إلى اوربيين جيدين. . واليهود المحدثون البارعون يبنون مدناً محدثة وبارعة، ويدخلون اساليب حياتيه محدثة بارعة، بما فيها البغاء المحدث البارع. . والمصانع المحدثة البارعة، والثياب المحدثة البارعة. وهل هذه الأشياء طيبة؟ قطعاً لا.

. . . أريد أن اوضح، على نحوما، أنني منذ ذهابي الى فلسطين، وجدت ذهني مشغولاً بأفكار عن طريقة اخرى مختلفة في الحياة - طريقة كنت في السابق أتخيلها، أما الآن فأجربها بأنني أحياها، طريقة ليست انسانية فحسب، بل هي في جوهرها مقدسة أيضاً. «ألا تعلمون انكم هيكل الله وأن روح الله تسكن فيكم؟ ولكن اذا انتهك أحد هيكل الله، فان الله يدمره. لأن هيكل الله مقدس، وهو انتم.» وهو أنتم! هنا بيت القصيد. . . أوه، إنهم مبتلون في فلسطين، نعم. مبتلون بالمرض، ومبتلون بالجراثيم الروحية أيضاً. هل نحن مبتلون في انكلترا؟ لا، لا، لسنا مبتلين - ما عاد لهذه

الكلمات من معنى. لا تظنوا أنني ما رأيت ما هو سيّء في فلسطين. لقد رأيت سيّئاً في كل مكان. ولكن الصالح الطيب كان حيا في كل مكان كذلك.

لن اكتب عن الأشيــاء الجميلة التي رأيت: جمال سلوان، جمال كنيسـة المهـد في بيت لحم، جمال الحـرم الشريف في القدس، ذلك المكان الاسلامي المقدس، أجمل مكان رأيته أبداً في حياتي، وأبعد مكـان ممكن عن بنـك انكلترا وكـل ما فيـه من عبادة الشيطان: إن الحـرم الشـريف هو أرقى مكـان تبقىً في العالم كله مدنية وحضارة. إنـه أروع الامكنـة هدوءاً ودعـة، وإحسـاسـاً بالاتسـاع والفضاء، وأعمقهـا انغـماراً في الـروح. أخبروني، أين تجدون في العالم مكاناً آخـر مثله؟ أفي لنـدن، في ساحـة الطـرف الأغـر؟. . . أفي ساحـة الكـونكـورد ببـاريس؟ أفي الأكـروبـوليس في أثينـا؟ يقـولـون إن الاكـروبـوليس جميـل جداً، أما في القدس فان الأحياء يعبدون الله الحي، وليس في أثينـا إلا ذكـرى لما كانت ذات يوم. . أفي ساحـة القـديس بطـرس بروما؟ لا، أبدا: إنها مكان مهيب فخم، ذراعان عملاقتان تدعوان بني البشر للتجمهر بينهما. غير أنها عمل خال من التقوى. إنها عمارة بخترة، سطوتها بشرية، عظمة بشرية. . . لقد لوثنـا وجـه المسيـح بتمجيـدنا اكثر مما فعل البصاق. لأننا لم نمجده هو، بل أنفسنا نحن مجدنا.

كانت فلسطـين آخـر الكشـوف التي تيسّـرت لي. وقد اكدت لي الكشـوف الأخـرى واحتـوتهـا كلها. وكان هذا الكشف ذا شقين.

ففي «الأرض المقدسة» رأيت أرضاً مقدسة بالفعل، ورأيت كذلك بما هو أشبه برؤية العين وجه المسيح المتفصد عرقاً. فكنيسة القيامة شبه الخربة في القدس، وكنيسة المهد شبه الخربة في بيت لحم - أشياء كهذه انما هي رمزية، ونحن عاجزون عن ترميمها وتجديدها. وهذه الحقيقة اكثر من مجرد رمز. إذ ماالذي بوسعنا أن نفعل؟ تستطيع حكومة قيصر ان تستخدم العلماء والمتعاطفين من المعماريين والاثاريين والمهندسين... وقد يقدم الاموال الضرورية أصحاب الملايين الأمريكيون - قد نقول إنهم أناس طيبون جداً. ولكن نقودهم سيئة جدا، إنها ريع الربا والنهب. ثم تتحقق لنا كنيسة قيامة جديدة... وكنيسة مهد جديده، بأسلوب صليبي او بيزنطي.

ولكنني لا أظن ان ذلك سيحدث. ففي حكم من الله يقصر عنه ادراك البشر، لن يمسح العرق هكذا عن وجه المسيح...

إذن، لم أعرف الخيبة قط فيما رأيت من فلسطين، بل إنني لم أجد فيها إلا الخير والطيبة. لأنني وجدت فيها الجمال الالهي. وكان الخير مزدوجاً: لأنني لم أر الجمال وحده، بل رأيت الدموع والعرق. وسقط الوهم: عظمة روما الوهمية السخيفة، وقد تزينت بزينة قاعات الرقص والبنوك، بروعة العروض الاحصائية التي توقع الروح في شراكها...

ان الذي أكافح لكيما أقوله هو أنني لم أشاهد ولم أتصور شيئاً قط أجمل وأروع من «الأرض المقدسة» - سواء انظرت إليها كأرض، أو

كمســاكن بشــريــة. ولم أشـاهد قط، في الوقت نفسه، شيئا مثلها لم تفســده الكــبر يــاء الانسانية والخطيئة. وأدركت كما لم أدرك يوماً من قبــل فضيلة الفقــر، وكيفـ أن الســلام على الأرض لا يمكن ان تكون له اية قاعدة اخرى. . .

# صورة قرية فلسطينية

في عام ١٩٨١ ، نشر «مركز العالم الثالث للابحاث والنشر» في لندن كتاباً طريفاً ومهما بعنوان «صورة قرية فلسطينية Portrait of a Palestinian Village ، مع صور فوتوغرافية ونصوص، للدكتورة هلما غرانكفيست .

والدكتورة غرانكفيست فنلندية من أصل سويدي ، ولدت عام ١٨٩١ وماتت عام ١٩٧٢ في منزلها في هلسنكي . بعد أن تخرجت من جامعة هلسنكي في التربية والتاريخ والفلسفة ، اجتذبتها الدراسات الآثارية الفلسطينية . وهذه أدت بها إلى فكرة التركيز على دراسة الحياة في احدى القرى المجاورة للقدس، فاختارت قرية أرطاس، وبدأت الدراسة الميدانية فيها عام ١٩٢٥ .

وتقع قرية ارطاس على بعد حوالي كيلومترين من بيت لحم، في واد مازال مشهوراً حتى اليوم بفواكهه وخضرته، لوفرة مياهه ونشاط فلاحيه . وقد وجدت الباحثة في القرية سيدة اوربية واحدة، متقدمة في السن، هي لويزا بلدنسبيرغر ـ كانت قد عاشت فيها قرابة

ثلاثين سنة، منذ أن اقام فيها والدها المبشر الألزاسي، الذي كان قد بنى في أرطاس منزلاً عاش فيه حتى وفاته.

ولما كانت «الست لويزا» تتكلم العربية بطلاقة، فقد كانت عوناً كبيراً لهلما غرانكفيست، التي قضت في القرية عشرين شهراً، في المرة الأولى، ثم عادت عام ١٩٣٠ لتقيم فيها خمسة عشر شهراً اخر.

وكانت ثمرة دراساتها بين ١٩٢٥ و ١٩٣١ عدداً من الكتب والأبحاث: «احوال الزواج في قرية فلسطينية»، «العائلة العربية»، «الولادة والطفولة عند العرب»، «مشاكل الطفولة عند العرب»، الخ.

وفي الفترتين اللتين قضتهما في ارطاس التقطت زهاء الألف صورة فوتوغرافية لشتى نواحي الحياة في القرية، لتكون عوناً لها في بحثها الانثروبولوجي والفولكلوري. ولكنها لم تنشر منها في اثناء حياتها الا سبعاً وعشرين فقط. وبدأت في سنواتها الأخيرة بتهيئة صورها عن ارطاس للنشر في كتاب، غير أن الموت داهمها قبل ان يتم مشروعها.

وكانت السيدة شيلاويار، معاونة محافظ «متحف البشرية» التابع للمتحف البريطاني، في طريقها الى زيارة الدكتورة غرانكفيست في هلسنكي اذ وافتها المنية. وعن طريق السيدة ويار أهدت أسرة المتوفاة مخطوطاتها وصورها واوراقها لمكتبة «صندوق التنقيب الفلسطيني» في لندن، وبالتالي اوكلت السيدة ويار الى كارن سيغر،

المعنية بالاثار والاتنوغرافيا الفلسطينية، اختيار الصور الملائمة للنشر في كتاب يصور الحياة في ارطاس منذ اكثر من خمسين عاماً، هو هذا الكتاب الذي تولى نشره الدكتور عبدالوهاب الكيالي في لندن.

لئن تكن السيدة كارن سيغرقد اهتدت بالهيكل العام الذي وضعته أصلاً هليا غرانكفيست، فانها أعادت النظر في الصور كلها، واختارت منها ٢٢٦ صورة، استقت شروحها المركزة من كتابات وملاحظات الباحثة، وانتهت الى اعطاء صورة كاملة للحياة في قرية فلسطينية، بكل بساطتها وغناها، بكل ما فيها من عناء وجمال: انها حقاً وثيقة تاريخية وانسانية معاً، تلعب فيها الصورة البصرية الدور الأول.

ولعل أحد الأسباب الكثيرة في المتعة بهذا الكتاب، هو أن الصور الفوتوغرافية التقطتها باحثة لم تكن تتوخى «التوليف» او «الانشاء» الفني في الموضوع الذي تصوره. انها تعتمد كليا على ضوء النهار فيما تصور، ولذا فان اشخاصها في الأغلب يواجهون الشمس القاسية على العينين والملامح. ولكن النتيجة هي اعطاء الحس بزخم طبيعي يتمتعون جميعاً به، ويفيض على ماحولهم. (ليس في الكتاب كله الا صورة واحدة لداخل أحد البيوت، ربما لأن عدسة الباحثة ايامئذ كانت تعجز عن التصوير في عتمة الداخل.)

واذ تتابع العدسة أهل القرية من الولادة، الى الزواج، فالموت، فانها تصورهم وهم يزرعون، ويحصدون ويستسقون،

ويـرعون الاغنام، ويغزلون، وينسجون، ويعزفون على «الشبابة» والمزمار، ويرقصون، ويهزجون، ويتسابقون بالخيل. الفتية يقرأون القرآن، والكبار يصلون على الموتى، والنساء يوزعن التين والحلوى على أرواحهم. إنـه مجتمـع متـماسـك، متناغم، ومنفتح في الوقت نفسـه: فأثـر المـدينـة ـ بيت لحم والقـدس ـ على صغـرهما النسبي ايامئذ، يزيد من تماسكه داخليا، من ناحية، ويزيد من تطلعه إلى ماحوله، من ناحية أخرى.

مهمّ ان يذكـر المـرء ان الصـور كلهـا التقطت وقـد خرجت فلسطين للتومن اربعمئة سنة من الحكم العثماني السكوني: ومع ذلـك، فان هذه القـريـة الصغيرة، التي لـم يكن عدد سكانها يربو على خمسمئـة نسمـة، تبـدو بوضـوح مجتمعـاً متكاملاً، فاعلاً، ومثمـراً، بحد ذاته. وأقول «مثمراً»، عن قصد، تكذيباً للاسطورة الصهيونية التي كانت تشيع أيامئذ أن فلسطين ارض بائدة خراب، بحاجة الى من يحولها الى جنة! كنت في الفترة التي التقطت فيها هذه الصـور، وربمـا بعـد ذلك بسنة اوسنتين، ولداً صغيراً أذهـب من بيت لحم الى ارطـاس مع رفقتي، ومـازلت حتى اليـوم احمل انطبـاعـاتي الطفـوليـة اللذيـذة عن خضـرتهـا وفـواكههـا وظلالها ومياههـا. والطـريف ان الـرهبان السالزيان الايطاليين كانوا في اواخـر القـرن المـاضي قد بنـوا ديـراً للراهبـات في أرطاس لتربية الانـاث اليتيمـات، وهـو مازال قائمـاً في بطن واديها، يدعى «دير راهبـات مريم الجنينـة المحوّطة» (هورتس كونكلوسوس)ولـم يكن

اختيار اسم «مريم الجنينة» مجرد صدفة!

لقد جاء كتاب صور هلما غرانكفيست يحمل قيمة «فنية» معينة، رغم ان صاحبته لم تكن تفكر الا بالنواحي الانثروبولوجية والفولكلورية. فالصور بمجموعها، وحصيلة وقعها في النفس، تتداخل وتترابط فيما يشبه القصيدة الغنائية المتصاعدة، التي تمجد الانسان والأرض معاً، وتمجد تلك الصلة الخلاقة بين الفعل الانساني الدؤوب وعطاء الطبيعة، على قسوتها، الأمر الذي تميزت به القرية الفلسطينية عبر القرون.

ويبدو ان الباحثة جمعت عدداً كبيراً من أغاني أرطاس ومأثوراتها، وهي تستشهد بها في تعليقاتها الذكية على نشاطات الأهلين اليومية. ولكنها، بالطبع، تستشهد بها مترجمة الى الانكليزية. وكل ما نتمناه هو ان تكون قد دونتها ايضاً بأصولها العربية، وأن يتاح لهذه الأغاني والمأثورات ان تنشر يوماً بلغتها الأصلية، ولهجتها الأرطاسية.

ومما سجلته الباحثة، هذه الحكاية الطريفة التي كان أهل القرية يروونها، معبرين عن توقهم الى استقلال فلسطين عربية، وذلك بعد أحداث عام ١٩٢٩، حين ذهب الحاج أمين الحسيني مع وفد فلسطيني الى لندن للتفاوض حول مصير فلسطين، فدعي مع رفاقه الى قصر الملك، حيث قدمت لهم الملكة الطعام:

«فرشت زوجة الملك السجادة على الارض، ووضعت عليها الوان الطعام في طبق كبير، وقالت: «تفضلوا وكلوا، ولكن لا

تطأوا على السجادة»! فمدوا أيديهم من الناحية الجنوبية ليبلغوا الطعام، ولكنهم لم يبلغوه. ومدوا أيديهم من الناحية الشمالية، ولكنهم لم يبلغوه. ومن الشرق، ولم يبلغوه. ومن الغرب، ولم يبلغوه. وعندها قالت الملكة: «أنا سأساعدكم»! وطوت السجادة من الشرق. ثم طوتها من الشمال. ثم طوتها من الجنوب، ثم من الغرب... ووضعت يدها على الطبق، وقالت: «فلسطين في الوسط من العالم! ليس لليهود فيها حصة، ولا الانكليز لهم فيها حصة! إنها لكم أنتم..»

١٩٨١

عبد الوهاب الكيالي

الرصاصات التي أمطرت في اوائل الشهر الأخير من عام ١٩٨١ على عبدالوهاب الكيالي ، وهو بين كتبه واوراقه في بيروت ، لم تستهدف قتل الفلسطيني وحسب، بل ارادت ضرب الجوهر الذي يقتات به الوجود العربي كله.

ولذا فان اغتيال الدكتور عبدالوهاب الكيالي أثار، ومازال يثير، وللمرة الألف، اسئلة كبيرة تندرج تحت بابين، احدهما عام، وثانيهما خاص:

اولاً، لماذا الاغتيال؟ وما الذي يحققه الاغتيال، وبخاصة اغتيال المفكرين؟ وهل هو فعلاً يحقق اي هدف سياسي؟

ثانياً، لماذا عبدالوهاب الكيالي بالذات؟ ومن كان المستفيد منه في النهاية؟

وهذه الاسئلة تستتبع سؤالاً اخر، لعل له سياقه الخاص: ما معنى اغتياله كفلسطيني؟

في فتـرة من تاريـخ هذه الأمـة امـتلأت بالقمـع الأعمى، والتهجير، والاعتقالات الجماعية، والهجمات الوحشية بالدبابات والطـائـرات، والمجـازر التي لـم تعـرف مثلهـا اشد حقب التاريخ ظلامـاً وقسـوة ـ فضـلاً عن تواتـر انفجارات السيارات المفخّخة، والصواريـخ الحـاقدة التي تعمل على إبادة الأبرياء الساعين دوماً الى أرزاقهم العسيـرة ـ في فتـرة فاجعـة ممـزقـة كهـذه، قد يبـدو التساؤل حول اغتيال الفرد الواحد أقرب الى العبث الذهني. غير ان المـرء بقـدر ما عليه ان يتأمل في مآسي الأمة الكبرى، عليه ان يتأمـل أيضـاً في المـآسي الفـرديـة التي تنعكس فيهـا القضـايـا الجمـاعيـة، والتي يتجـوهر فيها بعض المعاني الاساسية لتجربتنا التاريخية المعاصرة.

فمن الـواضح ان الغزو الاسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢ هيأ إطاراً لفهم أحـداث السبعينـات في لبنـان، وفي العـديـد من الأقطـار العربية، كانت خطوطه تتراءى منذ البداية لكل من توقف لحظتين للتروي، أدرج الاغتيـالات المخطـط لهـا (اضـافة الى المجازر المتـواليـة، العشوائية منها وغير العشوائية، من تل الزعتر الى صبرا وشـاتيـلا) في نسق له منطقه، وله غاياته، مهما تصورت الاطراف العـربيـة التي ساهمت في الاغتيـالات أنهـا تستخـدمهـا تحقيقـاً لأغراضها هي.

وقـد جاء اغتيـال عبـدالوهاب الكيالي حلقة أخرى في سلسلة متواصلة، استمرت فيما بعد، ولن يستطيع احد التكهن متى

ستنتهي .

وهي من أعـراض العصـاب المريع الذي ابتليت به في الحقبة الأخيـرة الأمـة العـربية، التي يبدو أنها تندفع في كثير من الأحيان الى التصرف كمن فقد رشده ورشاده، فبات في الكثير من سلوكه قاتلاً وانتحارياً معاً.

وقد لعبت الجهود الصهيونية دورها المندمج، في حقيقة الأمر، في دور كل جهـد اغتيـالي آخـر، عربيا كان أو غير عربي. فاغتيال الصهاينة لعلماء الذرة العرب، وضرب المفاعل النووي العراقي، ينسجمـان كلاهمـا مع اغتيـالات المفكـرين العـرب ـ وبـالتـالي إرهابهم، جريا على القول الصيني المأثور: «اقتل واحداً، ترهب ألفاً.»

في إحـدى جلسـاتنـا الأخيـرة في بغـداد، كنا أنا وعبدالوهاب نبحث في تفاصيل نشر كتاب مصور عن قبة الصخرة، مشاركة بين دار واسـط وبين المؤسسـة العـربية للدراسات والنشر. وتطرق بنا الحـديث الى موت دزمـونـد ستيوارت قبل ذلك بشهرين او ثلاثة. وكـان ستيـوارت قد أوقف الكثير من كتاباته وموهبته الابداعية لأكثر من ثلاثين سنـة على القضـايا العربية، وبوجه خاص على القضية الفلسطينيـة. وكـان رأينـا أنه مات مسموماً، فيوم نشر خبر وفاته في لنـدن، اتصلت صحفيـة بريطـانيـة بعبـدالوهاب لتلفت نظره إلى الخبر، وقالت له إن الكاتب الكبير كان قد قال لها قبل مدة قصيرة ماتـرجمتـه بالحرف الواحد: «الصهاينة يلاحقونني. إنهم يريدون

أن يسمموني.» وبالفعل، كان سبب موته، الذي سمعنا به أيامئذ، توعكاً حاداً أصابه في المعدة في القاهرة، نقل على أثره الى لندن، حيث سلم الروح بعد أيام.

اذن، اغتيال اخر لمفكر، جعلني أقول عندئذ لعبدالوهاب: «در بالك على نفسك يارجل.» فضحك وقال: «كلنا معرضون للقتل. أنتوقف اذن عن العمل؟» وعاد بعد يومين الى لندن لاستئناف تحركه الدائب بينها وبين بيروت وبغداد ومدن اخرى في متابعة شؤون مؤسسته، التي جعل منها اكبر دار للنشر في الوطن العربي.

ومع ذلك، فانني يوم سمعت بمصرعه بعد ذلك بأيام قلائل، صعقت للنبأ. لأنني، رغم علمي بموجة الظلام التي تحيط بالوجود العربي، ورغم رؤيتي الشواهد المستمرة على طغيان هذه الموجة الشريرة، كنت في غورما من نفسي احتفظ بأمل صغير عنيد: هو الأمل بتوقف تصاعد هذه الموجة، ان لم يكن بانحسارها، وهي التي ما فتئت تبغي طمس كل نوريتراءى، كل بارقة تسطع، في الأرض العربية. وجاءت مرارة القتل الهمجي مرة أخرى لتطعن القلب بالخيبة، لتثير السؤال مرة بعد مرة: لماذا الاغتيال؟ لماذا اغتيال المفكرين؟ وهل يحقق اي هدف سياسي، ولمن؟ وعبدالوهاب الكيالي، من يستفيد من قتله؟

على الصعيد الشخصي، كان أليماً وفاجعاً أن يرى المرء صديقاً لامعاً يتضرج بدمه في مكتبه، بين الكتب والاوراق

والمخطوطات. غير انني رأيت في اغتياله ما هو أبعد وأمر: رأيت زمانـاً بأكمله يسقط صريعاً، تحت أيد غلظت برفضها كل حب، وتخلّيها عن كل مروءة. فاذا كان هذا الفعل من تدبير اسرائيلي، فهو ينفذ بعضاً من التخطيط الصهيوني الهادف الى قتل العقل العربي. واذا كان كان الاغتيال جزءاً من صراع عربي داخلي، فان حماقته الشرسة أعمت اصحابه عن أنه لن يخدم في النهاية أي غرض سياسي مزعوم - ان وجد ابداً، هذا اذا لم يكن مجرد اندفاع انتقامي مصدره شلل الحس والنفس - بقدر ما يخدم الصهيونية بالذات، ويعزز موقعها، ويعينها في تصميمها على اغتيال العقل العربي.

فأن تتصدى يد لمن عاش بالكلمة، ووقف حياته على بث الكلمة بين افراد الأمة، كما فعل عبدالوهاب الكيالي المؤرخ، والمفكر، والموسوعي، والناشر، فانها يد تتصدى بالقتل لكل ما يرمز اليه هذا الرجل. انه عمل يخدم بفظاعته التخطيط الصهيوني من ناحية، ويساعد، من ناحية اخرى، في المضي في تفتيت الجهد العربي المتجه، في زمن محاصر موبوء، نحو خلق مجتمع صحي، يريد الحرية وتحكيم المنطق، ويرفض القتل في كل أشكاله.

إن الرصاصات التي استهدفت نفساً امتلأت بالعقل والكلمة، لا بد أنها استهدفت بالذات العقل والكلمة، شخصية الشعب العربي وارادته. واغتيال عبدالوهاب الكيالي، كفلسطيني، هو

محـاولـة في الاتجاه نفسه ـ ضرب الارادة العربية، وارهاب العقل العـربي، وذلـك بتعطيـل النـابض الفلسطيني الـذي يشكـل اكبر محرك للوعي الحضاري العربي.

وإذ يحـزن المـرء حزناً عميقاً على مصرع عبدالوهاب الكيالي (ولسـوف يتكـرر الحزن في الأشهر التالية، ويزداد عمقاً وفجيعة: وهل انتحار الصديق العزيز الشاعر خليل حاوي الا استمرار، على غرار شاعريته الفذة، للمسلسل الجائر نفسه)، فاننا ندرك انه حزن على مصيـر الأمـة كلهـا، وقد بات مفكروها ومبدعوها هدفاً سهلاً لكل رصاصة خرقاء.

غيـر أننـا بعـد ذلـك كله، بعـد ان نطرح الاسئلة ونسعى، بل نشقى، في البحث عن أجـوبـة، علينـا ان نبقى على اصـرارنـا ـ والظلام دائب على غزل خيوط شباكه حولنا ـ بأن المثقفين العرب يجب ان يبقـوا على مستـوى التحـديات الصعبة، وان أي نيل من انطـلاقـاتهم الـذهنيـة، بقـوى من الـداخـل او الخارج، انما هو محاولة للدفع بالأمة نحو التفتت والضياع.

لا يصنع حضارات الأمـم الا مثقفوها. وأي ارهاب يتعرض له المثقـف العـربي، انمـا هو مساهمة في إرهاب الأمة وإقحامها في مستنقع اليأس. ووجودنا اليوم يحتم علينا التشبث بالصحة العقلية التي تعني، اكثـر ما تعني ان يعطى العقـل العـربي مداه الكامل، رغم المثبطات جميعها، واينما كانت مصادرها.

١٩٨٣

# فلوبير

## الرواية والفنان :
## اوليات

يقول بول ريكير:

«كل سيرورة زمنية، لا ندرك أنها كذلك إلا بقدر ما يمكن اعادة سردها بطريقة أو أخرى. ما من فعل هو بداية، الا في قصة تعلن افتتاحه.»

فالسرد القصصي لا يحدد حقائق الحالة / الفعل وحسب، بل يمنحها ترتيباً او نظاماً، تبقى لولاه دونما مغزى يمكن تأويله او التأمل فيه.

×××

ما أهم أن يدهش المرء لما يكتب! ماأهم أن يفاجأ الروائي بذلك الشعور الخاطف بأن شيئا لم يكن في حسبانه قد تمخض

عن جهده وألمه!

عندما شرع غوستاف فلوبير في كتابة روايته «مدام بوفاري» كان دائم التأمل في مشقة العمل الكتابي الذي قرر المضي فيه. وما قاله في ذلك، وما انتجه في النهاية، يجعلانه رائد الرواية الحديثة دون منازع.

كتب فلوبير الى عشيقته الشاعرة لويز كوليه يصف المشقة والدهشة في كتابة «مدام بوفاري»:

«روايتي تعاني عسراً رهيباً لكيما تبدأ. إني أعاني من طفح اسلوبي، وجلدي يحك لجمل لا تظهر أبداً. القلم مجذاف ثقيل، والأفكار تيار ما أصعب المخورفيه! وأنا في كرب من الأمر كله، حتى جعلت أتمتع به.

«اليوم قضيت نهاراً جميلاً مع الرواية وأنا في أهدأ حال، والنافذة مفتوحة، والشمس مشرقة على النهر. لقد كتبت صفحة واحدة، وخططت ثلاثاً أخرى. ومن الآن حتى انقضاء اسبوعين آمل أن اكون قد حرثت ثلمي الأول. غير ان اللون الذي أغرق نفسي فيه، جديد علي، بحيث أراني كل لحظة أفتح عيني لشدة دهشتي.»

وفي تلك الاونة كان على اتصال بالرسائل مع تلك الكاتبة الجريئة، الغزيرة، جورج صاند، التي بقيت على جرأتها وغزارتها رغم تقدم السن بها. فكتبت إليه تتساءل، لماذا يعاني كل تلك المعاناة في عمله، في ملاحقته العنيدة الأليمة للدقة، وللأسلوب

المتّصف بالصفاء المطلق والكمال المطلق؟ وقالت: «هل هذا ضرب من الـدلال؟» أمـا هي، فانهـا تسمـح للريـح بالهبوب كيفما تشاء من خلال « قيثـارتهـا القـديمـة»، حتى لتشعـر ان شخصـاً آخـر يغني من خلالهـا، محـرراً إيـاهـا من توتـرات الاسلوب المسكـون بنفسـه. وأضـافت، تنصـح فلوبيـر: «اسمـح للريـح بالهبـوب من خلال اوتـارك. . . . واسمـح للشخص الآخر بالحديث من خلالك اكثر مما تفعل» غير أن فلوبير راح يعترف بعذابه، قائلاً:

«انت لا تعرفين ما معنى ان يمسك المرء طوال يوم كامل رأسه بين يديه، يعصر دماغه من أجل كلمة واحدة. بالنسبة لك، تدفق الفكـرة عريضـة، مستمرة، كالفيضان. أما لي أنا، فانها قطرات شحيحة. علي أن أبني سداً كبيراً، لأنتج شلالاً منه. آه، لشد ما عرفت تباريح الأسلوب!»

واقتـرحت جورج صانـد على فلوبير أن «حاول ان تكتب رواية عن فنان، فنان حقيقي، يكون هو البطل.»

وأوحت اليـه بأنهـا تود لو انه يصور نفسه في رواية تكون «صورة الفنان»، يجعل منه بطلاً مساوياً لنفسه هو، عوضاً عن الاشخاص الـذين تعمـد اختيـارهم (كمـا في «مـدام بوفـاري») من الطبقـة الـوسطى، وهم أشخـاص يريدهم عاديين، ولا يشعر نحوهم بأي اعتبـار أو رقـة. وهكـذا لربما استطاع أن يجتاز الجدار الذي أقامه بنفسه بين حياته وعمله، حتى أصبح سداً واقفاً أمامه.

إلّا أن فلوبير أجاب في الحال بأن الفنان بطلاً «لن يكون الا وحشاً. فالفن لا يستهدف تصوير ما هو استثنائي. وفضلاً عن ذلك، فان بي اعراضاً لا يغلب عن وضع اقل جزء من قلبي على الورق. ثم إنني اعتقد أن الروائي لاحق له في التعبير عن رأيه. هل عبر الله يوماً عن رأيه؟ . . . أي انسان تلتقين به بمحض الصدفة هو اكثر إمتاعاً من المسيو غوستاف فلوبير، لأنه «عام» اكثر منه، وبالتالي نموذجي اكثر منه.»

فأجابت جورج صاند مندهشة: «ماذا؟ على المرء ألا يضع قلبه في مايكتب؟ أنا لا أفهم ذلك. قطعاً، لا أفهمه! يخيل إلي أن ليس للمرء أن يضع في مايكتب سوى قلبه . .»

وكان جواب فلوبير في الرسالة التالية: «الذي قصدته هو ألا يضع المرء شخصه على المسرح. فأنا اعتقد أن الفن العظيم علمي وغير شخصي.»

فترد جورج صاند بلا تردد قائلة إن «اللاشخصية» هذه غير إنسانية، إن لم تكن في الواقع «ضد الانسانية».

وهكذا يستمران في الحوار والخلاف، والصداقة تقوى بينهما. فتنصح صاند «ناسكها» بالخروج الى الشمس، لتنفس الهواء الطلق، للسير في مشوار طويل. فيجيب فلوبير (مرةً واحدة فقط): «سيدتي، لقد فعلت!»

واعترف فلوبير بأن «بطل الفن، وهو في عزلته الزاهدة، هو جبان الحياة». وقال إن الحياة، كالحب، انما تحتل المنزلة الثانية

بعد الفن، وإنها «إنما تطاق فقط الى الحد الذي لا يساهم المرء فيها!»

ومع هذا، ففلوبير هو الذي كتب اول رواية واقعية عصرية: «مدام بوفاري» (عام ١٨٥٦). وكانت ملاحظته الدقيقة والعميقة للحياة فيها، وقدرته على الامساك بها في نظام من الكلمات، هي التي أدت الى محاكمته عليها. وقد أدرك التماهي المطلق بين الفنان وما يخلق حين صاح أخيراً: «مدام بوفاري، إنها أنا!» وبقدر ماتصور في البداية أنه يعزل الفنان عن منصة المسرح، تبين فيما كتبه من روايات قليلة، ولكن مهمة: «سالامبو» (١٨٦٢) «التربية العاطفية» (١٨٦٩) «غوايات القديس انطوان» (١٨٧٤)، و«بوفار وبيكوشيه» (١٨٨١)، أن الفنان كان جزءاً كبيراً من همه الذي يضعه على المسرح، صراحةً او ضمناً.

والرواية الحديثة التي تعلمت الكثير من غوستاف فلوبير، كان من أهم مابتدعته هو أن تجعل الفنان بالذات أحد أبطالها، او على الأقل أحد المحاور الرئيسية التي تدور الحوادث من بعض دفعه، وترى الأشياء من موقعه: بدءاً بروايتي جيمز جويس «صورة الفنان شاباً» و«يوليسيس» و«البحث عن الزمن الضائع» لمارسل بروست، و«الجبل السحري» لتوماس مان، و«اعترافات زينون» لا يطالو سفيفو، و«المزيفون» لأندريه جيد، و«فم الحصان» لجويس كاري - واسترسالاً بالقائمة الطويلة من هنري جيمز وجوزف كونراد الى جان بول سارتر والبير كامو، وحتى بعض

روائيينـا المحـدثين المهمين الـذين، كنظـرائهم في الغـرب، ينـاقشـون قضـايـاهم الابـداعيـة في داخـل الأطـر الـروائية التي يركبـونهـا، كمـا نجـد عند نجيب محفوظ، وعبدالرحمن منيف، وسـهيـل ادريس، والطيب صالـح، وادوار خراط وفتحي غانم، وحليم بركات، وغيرهم.

وبهذا الصدد يقول الناقد مارك شورر:

«إن مزيـة الـروائي الحـديث ليست فقـط في أنـه يُعنىٰ كثيـراً بالـواسطـة التي يستخـدمها، بل في أنه إذ يعنى بها، يكتشف من خلالهـا مادة جديـدة، مادة أعظم.» والنتيجـة هي كتابة ما يسميه «التقنيـة كاكتشـاف» ـ معـرفـاً التقنيـة بأنها «اي انتقاء، اوبناء، او تشـويـه، وأي شكل او ايقاع، يفرضه المؤلف على عالم الفعل، ممـا يغني أويجـدد ادراكنـا لعـالم الفعـل». وهـذه اليـوم من أبرز ميـزات الحـداثـة في الفن الـروائي: إنهـا ترفع الى السطح بعض الحلقات الخفية، والفاعلة دوماً، بين الفن والفعل في النشاط الانساني.

# مرة اخــرى

# اقنعة الحقيقة واقنعة الخيال

«ثمة طريقتان في التفكير. إما أن تقبل الأفكار وقرائن الافكار كما هي شائعة بين الناس، او أن تشكل لنفسك قرائن جديدة، وتشكل كذلك ـ وهو الاندر ـ فصامات للأفكار أصيلة. فأنت قد تتخيل علائق جديدة بين الأفكار القديمة والصور القديمة، أو قد تفصل مابين الأفكار القديمة والصور القديمة التي تم الربط بينها بفعل التراث والتقاليد، فتتقراها واحدة واحدة، حتى ولو اعدت تشكيلها في عدد لا ينتهي من التجميعات الجديدة التي قد تشطر وتقسم مرة أخرى. أما في حقل الحقائق والتجارب فان هذه العمليات تحددها مقاومة المادة وقوانين الفيزياء؛ أما في الميدان الفكري الصرف فانها قد تخضع للمنطق؛ ولكن، حيث أن المنطق نفسه بنية فكرية، فانه يكاد يطاوعك الى ما لا نهاية...

«قرائن الأفكار تتسم في بعضها بديمومة تجعلها تبدو خالدة، وهذه تدعى عادة بالمألوفات... والمألوفة شيء اقل من المبتذل واكثر منه في انها فكرة مبتذلة، ولكن لا محيد عنها احياناً، وقد حظيت بقبول شامل حتى اضحت تسمى بحقيقة. ومعظم

الحقائق السائدة في العالم لنا ان نعدها مبتذلات، أي، قرائن فكرية شائعة بين اعداد غفيرة من الناس بحيث لن تجد بينهم من يجرأ على نقضها. ان الانسان، رغماً عن نزوعه الى الكذب، يكن احتراماً كبيراً لما يسميه بالحقيقة. فالحقيقة هي عصا ترحاله في الحياة، ومبتذلات الفكر هي الخبز في جرابه، والخمر في دنه. فاذا حرم الناس من مبتذلاتهم، وجدوا أنفسهم بلا حماية وبلا طعام. وبهم حاجة للحقائق كبيرة حتى لتراهم يتخذون لأنفسهم حقائق جديدة دون التخلّي عن الحقائق القديمة. وهكذا فان ذهن الانسان المتحضر انما هو متحف للحقائق المتناقضة...

«لقد حاول البعض من ذوي الأذهان التحليلية ان يدونوا متناقضاتهم في قوائم، ولكن عبثا. فإزاء كل اعتراض من العقل، تجد العاطفة على الفور عذراً ناجحاً، لأن العواطف هي أقوى ما فينا وتمثل الديمومة والاستمرار...

«إن الانسان يقرن الأفكار، لا بموجب المنطق، والدقة القابلة للبرهان، بل بموجب مصلحته ومتعته، بحيث اضحت النتيجة ان الكثير من الحقائق ما هي إلا أهواء مسبقة.»

**ريمي دي غورمون**

# فلنجعل جيلنا القادم جيل علماء ومخترعين

لي ولدان صغيرهما في العاشرة.

وقد جعل في السنة الأخيرة يبدي أعراض الأديب: مطالعة نهمة، اهتماما بالشعر، ولعا بالموسيقى، و. . . كتابة المسرحيات لتمثيلها مع زملائه، بل ومع من هم أكبر سنا منه.

وبقدر ماكنت افرح لهذا كله، قبل حزيران الاخير، جعلت الان اقلق بشأنه وأعيد النظر فيه.

لا اريد لولدي ان يكون أديبا. اريده، إن كان لا رادتي أثر في توجيه حياته، ان يكون عالما. عالما، لا دارساً للعلم وحسب. وكل فتى في عمره او اكبر منه قليلا أريد ان ادفع به الى المختبر ليتعرض الى فتنته، أريد أن أملأ رأسه معادلات رياضية وكيمياوية - رأفة بمستقبل هذا المجتمع.

ولن أخشى على الناحية الانسانية من تفكير ولدي. فاذا كان له من الذكاء والقدرة العقلية ما يؤهله لأن يكون عالما، فانه لن يغفل عن الشعر والرواية والموسيقى لأن من طبيعة هذه، على أفضلها، أن تروق للأذكياء. كما أن طاقته على التعبير ستكون أكبر وأمضى عندما يأخذ الألفاظ مأخذ الدقائق العلمية فيسيرها تسيير العلم ولا يبعثرها كيفما أتفق، لمجرد سماع أصواتها.

لقد نشأ جيلنا مكافحا منذ ان وعي نفسه. ولكن كفاحه، لظروف تاريخية جائرة، كان كفاح اليد المجرّدة، والشجاعة

الفردية، يكاد لا يسندها من السلاح الا الكلمة.

اتينا القرن العشرين مكافحين مزودين بالايمان والاباء. ولكن القرن العشرين راح يجابهنا بالتقنية العاتية، ويتهدد فينا هذا الايمان وهذا الاباء بالذات، وليس لنا الا ان نرد عليه بالتقنية نفسها، مدفوعين بالايمان والاباء نفسيهما.

ولنكونن قد حكمنا على أنفسنا بالخسران ان نحن ظللنا الى ما لا نهاية متكلين على مخترعات الاخرين من ادوات وأسلحة، نشتريها ونستخدمها، ولا نستطيع صنعها أولا، ثم تحسينها وتطويرها ثانيا، ونبقى دوما تحت رحمة صانعيها وبائعيها.

التكنولوجيا يجب ان تكون شعارنا الساحر. فلننظر الى اليابان، وما حققت من معجزة. يجب علينا في جيل واحد - في عشرين او خمس عشرين سنة - أن نستطيع أن نعلن ان لدينا من التقنيين ما يكفينا في كل مضامير العمل والانتاج، زراعيا وصناعيا، ومضامير البحث الفكري المتطلع الى المزيد من الكشف والتطبيق.

بعد اليوم ليس لنا الا أن نردد: نريد من امتنا العربية علماء باحثين، مخترعين، نريد منها من يقضون الساعات الطويلة في اكتشاف. والا فان مجتمعنا، على ما فيه من خيرات طبيعية، سائر الى ترهل.

مواردنا المخصصة للتعليم الجامعي يجب ان نوجه ثمانين أو تسعين بالمئة منها نحو التلقين العلمي، والبحث التكنولوجي،

بعد أن نضيف اليها مبالغ كبيرة أخرى من ميزانياتنا الحكومية.

جامعاتنا يجب ان نراها تعج بحملة شهادات العلوم وقد انشغل كل منهم ببحث، بمشروع، في ما ينبغي أن يملأ الجامعات والمؤسسات من مباني المختبرات والأبحاث.

يجب علينا، كأمة تشارك في حضارة عصرنا، أن نخطط مشروعا كبيرا طموحاً المتنمية العلمية. فهذا التخطيط بات امرا ضروريا، مسألة حياة وازدهار، أو ضمور وتلاش.

لقد كنت دائما معنيا بالنقاش الدائر حول «الثقافتين» في حضارة هذا القرن: الثقافة العلمية والثقافة الادبية (بمعناها الأشمل)، وكان لي موقف من هذا النقاش. ولكنني الآن جعلت ارى ألا بد لمجتمعنا العربي من ترجيح كفة الثقافة العلمية لمدة طويلة، كيما تستوي الكفتان في ميزاننا المضطرب.

وأنا لا اشك لحظة واحدة في أن المجتمع الذي يزدهر فيه العلم ويتقدم، تزدهر فيه الفنون الانسانية أيضا وتتقدم، ويتصل فيه التراث بالابداع. فما زالت الفنون على أروعها سائدة في الحضارات المنصرفة الى العلم. فان نحن اندفعنا في دنيا من الاكتشاف والاختراع، تحقق لدينا ازدهار في الآداب نفسها، لانها انما تنتعش بروح الاكتشاف والاختراع.

ولا أحسب أن ولدي، اذا أصبح عالما كما أحلم له ان يكون، الا أنه بالاضافة الى ذلك سيكتب مسرحية أفضل ان كتب، أو أنه سيتذوق من نتاج الفكر والخيال أجوده وأقواه، وسيعرف كيف يمنع

عنه وعنا كل ما هو غث من فكر وفن.

والأهم من ذلك هو أن جيلنا القادم لن يفلح في خدمة مجتمعه، والذود عن حماه، واستخلاص حقه من كل طامع، الا عن هذا الطريق.

وبغير هذا، سنبقى كمن يستطيب الغرق في بحار من الكلام، وسحب من الأوهام.

٥ آب ١٩٦٧

× × ×

## ترحال نحو الشاطىء الأول

نحن مع رلكه في ان الطرق الداخلية هي طرق الانسان، كما هي أيضا طرق القدر. وللشاعر طرقه الداخلية الشتيتة المزدحمة بالعبور، ومن ترحاله الموزع النفس فيها الى الأعمق والأرحب والأبعد، تأتينا أجزاء من صور لا تتكامل الا في اذهاننا، حين يلتحم الرمز بالرمز والكتابة بالكتابة - وفي النهاية، القصيدة بالقصيدة.

في شعر خالد علي مصطفى مسالك داخلية كثيرا ماتكون رهيبة: هنا الرمل والشوك والملح والجرح والرياح والأجداث. ومسالك بحرية تتمزق فيها الأشرعة وتتكسر الصواري والرياح في

كل مكـان : وهي تجعـل أحيـانا من كل عضو من أعضاء الجسد، من العقـل والجبـاه، من الحنـاجـر والأضـلاع والأكف، كيانا حيا يستجيب ويضطـرب، يجـزع وينتصـر، كأنه مستقل بنفسه، كأنه في وحشته يضرب في الطرق الداخلية بحثا عن كينونة متصلة كاملة.

حنـاجـر القصب السيـابيـة انمـا هي حنـاجـر ترحـال تولول آناً وتزغرد آنـا في غمـر من المـاء كغمـر أهـوار العـراق. لقـد اتحـد الشـاعر الفلسطيني بالشاعر الجيكوري في رؤى هذا الغمر، وقد اختلطت عليهما المسارب والمساري نحو أرض الماء والثمر.

رحلات خالد علي مصطفى تبدأ من محطات بدر، ولعلها في النهـايـة تعـود اليها، أو تتلاشى في غبار ظلام بعيد، حيث يعشى البصر، وتفقد الدروب معالمها.

والشعـر هنـا، في كل الأحـوال، شعر «يوليسي»، ان صح هذا التعبير، شعر من ضربت عليه الأسفار وهو دوما يتحرق الى شاطئه الأول. «من أغـاني الخـروج» سجـل من أجمـل وآلم ما سجـل فلسطيني في غربتـه وتـوقه الى عودته. فالدروب الداخلية تنعكس على دروب الـدنيـا كلهـا، دروب القـدر هي، والسعي فيهـا هو السعي الى عودة العربي الى ساحله، الى نبعه في «عين غزال»، الى خصبه الأول.

١٩٦٦

# من بين سحب الدخان . . .

لي صداقــة قديمـــة مع الغليـــون تعـود الى ايــام التلمـذة في انكلتــرا. جربت السيكـــارة في حداثتي، كغيـري، ثـم انقطعت عنها، لأباهي أقراني بقوة ارادتي وانصرافي عما لا ينصرفون عنه. ولكنني عنـدمـا جربت الغيلون اول مرة، راقت لي سحب الدخان التي رحت أنفثها من بين شفتي، وكنت في تلك اللحظات أتجول في حديقـة ملأى بالـورود الحمـراء الكبيـرة الملحقـة بدار الطلبة «مـاردن هاوس» في جامعـة اكستـر، في ربيع عام ١٩٤٠. فخيل إلي أنني جعلت أفكـر على نحـو لـم يخطـر ببـالي من قبل، وأكاد أرى الأفكـار تنسـاب حلوة من بين سحب الـدخـان، وتحوم حول اوراق الـورد. ولـم يخطـر لي انني كنت في الـواقـع أيضاً أشهق، ساحبـاً كثيـراً من الـدخان إلى رئتيّ. واذا بي فجأة أدوخ، وكانت السـاعـة قبيـل الغداء. وهرولت مكرهاً من بين الورود العزيزة الى غرفتي أتدبر أمري، قبل ان أقع على الأرض من الدوار. وارتميت على فراشي لمدة طويلة، متنازلاً عن وجبة الغداء، ولاعناً الغليون ومخترع الغليون.

ولكن الغليون الح علي فيما بعد من جديد، عندما انتقلت بعد ذلـك بأشهـر إلى جامعـة كمبـردج. فالطـلاب، ولا سيما في هذه الجـامعـة، معظمهم «يغلين». وفي أيــام البـرد، وأنت جالس مع الـزمـلاء قرب نار المـوقد، واكواب الشاي أو القهوة الحارة تتلقفها

الأيـدي، والنقـاش الطيب محتـدم بين الدخان الضبابي العابق، تجد أن الغليون شيء لا بد منه. فهو يبدو أنه يثير فيك القوة على طرح الاسئلة، ويعينـك في البحث عن الأجـوبـة. انـك تفتعـل تدخينه اولاً، وتحتار في أمر إبقائه «مورثا»، ثم يتمكن من نفسك، وينـصـاع لنـارك، واذا أنـت لا تستطيـع التفكيـر الجـاد (أوغيـر الجـادا) بدونـه، ولا تستطيـع سمـاع المـوسيقى بدونـه، ولا تستطيـع مجـابهة مطالعات الليل الطويل بدونه. وكلما طوفّت بين الناس، كان مرساك الأمين.

ومنذ ذلك الحين نشأت بيني وبين الغليون ألفة لم أندم عليها، ولم أرد لهـا انفصـامـاً. كلمـا بدأت بالكتـابـة كان الغليـون متكأ القريحة اذ تتململ. الخمر تشتت الفكر، وتمنع عني التركيز. أما القهـوة فتثير نوازع الخلق (كيف، لماذا، لست ادري)، والدخان يبـدو أنـه ينظم هذه النـوازع الجـائحـة، ويسيـرهـا في مجـرى «معقـول». متعـة وضرورة معاً، هذا هو الغليون، على ان يتدارك المـرء نفسـه، فلا يفـرط. وان كان للافـراط أحيـاناً ضرورات من النفس ولواعجها.

وأنـا لا أعلم ان كان للتبـغ «تأثيـر» في انتـاج المـرء يمكن تحـديده. المهم هو أنني في انتاجي، وبخاصة حين أبدأ بالعمل (بـالكتـابـة، او التـرجمـة، او الرسم)، أكاد لا أجد البداية الا إذا عمـرت الغليـون، وأخـرجت علبـة الكبـريت، وقـدحت العـود، واشعلت التبـغ، وجعلت حلقـات الـدخـان تنطلق تبـاعاً من فوق

الصفحة البيضاء. . .

وإذ يضيع علي حس الوقت بعد الشروع في الكتابة، أشعر بغتة أنني بلغت من الغليون قراره. . . ولذا كلما أنجزت عملاً، حق لي أن اتساءل حين أنظر اليه منتهيا: ترى كم غليونا دخنت عليه؟ أترى كيف يتحايل الانسان على دخائل الذهن ليستخرج في شكل مفهوم ما ينبثق عنها؟

ولا أحسب ان هناك من أدباء العالم، في القرون الثلاثة او الأربعة الأخيرة، من لم يكن له التبغ عوناً في الكتابة، إلا القليل النادر. يدهشني ان شكسبير، فيما أعلم، لم يذكر التدخين قط في مسرحياته (أما الشراب فيملأ العديد منها!) كان التبغ قد اكتشف تدخينه في عصره، ولكن يبدو أنه لم يكن قد انتشر بين الكتاب بعد. غير أننا نعرف أن معاصره، الشاعر والمؤرخ سير والتر رولي، كان كثير التدخين، ويعتقد أنه هو الذي جاء بالتبغ الى انكلترا من إحدى سفراته في العالم الجديد. وبعد شكسبير بقرن من الزمان أخذ ذكر التبغ يرد على السنة الشعراء والناثرين والرسامين، كما نجد في كتابات ورسوم القرن الثامن عشر. أما في القرن التاسع عشر، فيصبح الأدب الاوربي مليئا بذكره. ويكفي ان اذكر هنا الروائي الكبير بلزاك، الذي كان ينام في النهار ساعُات قلائل، ويسهر الليل بطوله وهو يكتب بسرعة عجيبة، وغذاؤه فناجين القهوة السوداء المتلاحقة ـ التي شرب منها عشرات الألوف ـ والسكاير. كتب اكثر من خمسين كتاباً ومات وهو

في الحادية والخمسين من عمره. . . لكأنه حرق نفسه حرقاً ليبقي على التهاب خياله.

هل ثمـة تجـاوب نفسي غامض بين المـدخن ودخانه؟ لا شك أن المسألة حسية ونفسية معاً. وهي أيضاً «عصبية» بشكل واضح. فالفنـانـون والأدبـاء بشـر. ولكن البشـريـة فيهم، على ما يبـدو، مضـروبـة بقلق زائـد ـ بمقـدار العبقـريـة التي رزقـوهـا. فالزخم الانســاني فيهم في توتـر داخلي دائم. وهذا التوتر يقتضي الدخان الذي يرخيه، ويطلق أحسن ما فيه. . . ويجد المرء في الكثير من هؤلاء الفنـانين والادبـاء حياءء يتسترون عليه، ويدارونه، باخراج العلبـة، والسيكـارة، والكبـريت، والأعواد، مشغلين الأيدي لئلا يتبدّى للعين اضطرابها. والغليون يخدم الأغراض نفسها، واكثر. فالمسألـة على شيء من التعقيـد، ولا شك. حسيـة، جمـاليـة، عصبية، وفي النهاية ولع لا يفسر، ككل عشق آخر.

١٩٦٨

حاشية: وهذا عشق قررت التنازل عنه مكرها منذ ربيع ١٩٨٤. . .

# الايقاع

اصحاب الموسيقى يعرفون ان الايقاع هو الاساس في كل نغم - بل انهم قد يوصلون اليك ايحاءات النغم بضربات الايقاع وحدها.

واصحاب الشعر يعرفون ان الابحر انما هي انواع الايقاع اللفظي الذي يجعل من اصوات الكلمات موسيقى تضاف الى معانيها، فتكون بعض ما يميز الشعر.

والرقص، بالطبع، مسألة ايقاع تشارك فيه أعضاء الجسد كلها.

في هذه الفنون الثلاثة يلعب الايقاع دورا بارزا لا يتحقق اي منها بدونه.

ولكن حقيقة الامر هي ان ان الفنون كلها، مسموعة كانت أم مرئية، تعتمد في ناحية اساسية منها على الايقاع. كل في الامر هو ان ايقاع الطبلة، ايقاع التناوب او ايقاع التعدد والتناوب، يتحول في الفنون الاخرى الى انواع مختلفة من الايقاع، قد لا تكون ظاهرة في الحال غير أنها اساسية وكامنة في أي عمل فني ناجح.

فالايقاع سر من اسرار الاستجابة الانسانية - استجابة الفرح او الحزن، استجابة المتعة او الكشف. وهذا بعض ما قصد اليه شوبنهاور عندما قال: «ان الفنون جميعا تطمح الى الحالة

الموسيقية». وهو ولا ريب بعض ما قصد اليه فاليري في قوله: «تعلمنا الموسيقى كيف نقيس فترات صمتنا».

ولذا نجد ان النثر الجيد ايضا يحتوي على ايقاع داخلي، اذا لم يحسن استخدامه الكاتب، فانه يفقد جزءا كبيرا من قوة كتابته. وكلما امتد العمل الفني بصريا اوسمعيا اوزمنيا، لعب الايقاع دورا اهم في اثارة سحرهِ فينا. والرواية اذا خلت من انواع من الايقاع، خلت من الكثير من سيطرتها على الذهن والعاطفة، والمسرحية، اذا لم يعرف كاتبها كيف يركبها ايقاعيا، اخفق في الكثير مما يريد تحقيقه. واذا اخفق المخرج في تقديم المسرحية مستفيدا من حركتها الايقاعية الداخلية، فالمصيبة أعظم.

امـا في الفلم الروائي، فأن الايقاع جوهري وخطير. هذا التناوب بين البطء والسرعة، بين الصمت والصوت، بين السكون والحركة، بين الضوء والظل ـ انه نبض الدم وخفق القلب، وسر فاعلية التواصل بين المشاهد وبين ما يراه ويسمعه.

اقول هذا، وكنت اتمنى لو كنت في غنى عن سوقه كمقدمة، لأتطرّق الى نوع من «الفن» ابتلي به مشاهد التلفزيون في السنوات الاخيرة: المسلسل الرديء.

حلقة، بعد حلقة، بعد حلقة ـ قد يبلغ عددها في معظم مانراه هذه الايام، الثلاثين: من ضرب من الكلام والحركة ـ او الاصح، اللاحركة ـ يتواتر الى ما شاء الله، او الى ماشاء المنتج الذي يحسب كل دقيقة من هذا الغثيان اللفظي والصوري بالدنانير التي

سيتقاضاها من مؤسسات التلفزيون في الوطن العربي . وهو يتواتر، بمعنى انه يستمر، لا بمعنى ان له «وتيرة»، مبنية على وحدة زمنية محددة بالنبض الانساني . الايقاع معدوم بشكل مذهل . عنصر الفن الذي هو القاسم المشترك الاكبر في كل عمل ابداعي ملغى الغاء عجيبا . اللهم الا اذا اعتبرنا ان التكرار ـ تكرار القول نفسه، والفكرة نفسها، والشخصية نفسها، والحدث نفسه ـ نوع جديد من ايقاع، لا نستطيع ان نسميه الا باللاايقاع، فالقصة، التي لو حافظ مخرجها على الايقاع فيها لرواها في حلقة او حلقتين جيدتين، تجرجر وتمطمط الى ثلاثين حلقة رديئة . والشحنة التي يجعل منها الايقاع الصحيح هزة النفس المرجوة من كل فن، تستنزف وتضيع في امتداد هلامي هو مقتلة للفن . وهكذا تتحول هذه المسلسلات الرخوة الى حلقة تلو حلقة من مضيعة لوقت المشاهد ـ وكسب مادي محسوب لمنتجين ومخرجين لا أظنهم يقيمون حسابا لذكاء المشاهد، أو تقلقهم توقعاته الخائبة كل مرة . وقد آن لنا ان نسمعهم بعض رأينا في مجازرهم الفنية المتعاقبة .

## الأصالة

الاصالة في الفن، كما في غيره، دائما مطلوبة . والمطلوب قد يكون عزيزا . والاصالة في الغالب عزيزة .

يبدو ان البحث عن الاصالة، والرغبة فيها، والتماسها كعنصر ابداعي، من الامور الاساسية التي اكدت عليها «الحداثة» منذ اواخر القرن الماضي، وزادت التاكيد عليها منذ بدايات هذا القرن. والاصالة كانت موجودة في الاعمال الفنية والادبية الكبيرة منذ ان وجدت هذه الاعمال غير انها لم تكن تذكر بهذا الاسم، ولاكانت تطلب لنفسها وبهذا الالحاح الذي بات من مميزات الابداع والحديث عنه في الفترات الاخيرة.

ولعل احد الدواعي الكبرى الكامنة وراء التعاقب السريع في مدارس الفن واساليبه منذ حركة الانطباعية في الرسم والواقعية والطبيعية في الادب، هو داعي الاصالة: لا الرغبة فقط في أن يكون الابداع مغايرا لما سبقه وكذلك لما عاصره، بل الرغبة ايضا في ان يكون الابداع خلقا جديدا، نابعا من «اصل» خاص به.

وانا ارى اننا في ترجمتنا الكلمة عن مقابلتها الفرنسية او الانكليزية ـ Originality جعلنا لها في العربية معنى اضافيا، ضمنيا، اسعفتنا به عبقرية اللغة العربية. فالكلمة في اصلها الغربي اللاتيني، تعتمد فكرة الاصل كبداية ومنبع، او كخلق. وهي فكرة مضمنة بالكلمة العربية نفسها. لاحظ التضاد بين «الاصل» و«الفرع».

غير ان الكلمة في العربية تلونت (واغتنت عند المدركين، وفقرت عند غير المدركين) بفكرة ان «الاصيل» هو ايضا العريق، الذي يتمتع بأصول ـ اي بجذور ـ تمتد في الماضي الى بداية ما

بعيدة زمنا او عمقا، وان هذا «الاصيل» لم تشبه مع الزمن شوائب تنفي ولـو بعضـا من صفاته «الاصيلة» اي الكامنة فيه جذرا ومنبتا، كمـا في قولنـا مثـلا «فـرس اصيلة»، اي انها تعود الى اسلاف لها معـروفين نسبـا، وان هذا النسب نقي لم يضعف باختلاطه مع اي عنصر غريب.

والـواقـع ان الكثيـرين ممن عندنا يستخدمون كلمة «الاصالة» حتى في شؤون الفن، يذهب تصـورهم الى هذا المعنى العـربي المتـوارث، والـذي يعتبـره العـرب امـرا متميـزا لشـدة ماكانوا في الماضي يتعلقون باصالة الانساب، والخيل الاصيلة.

فاذا تحدثنا مثلا عن الخط العربي الاصيل، او الريازة العربية الاصيلة، فان ذهننـا ينصـرف في الحال الى الخط أو الريازة التي قد تصنع اليوم ولكنها مبنية على «اصلها» القديم الذي لا يمنحها فقـط شرعيتهـا بل، في نظـر الممتدحين لهذا النوع من الاصالة، جماليتها ايضا. في حين انها مجرد تكرار بارع، وليست جديدة او مغايرة لما تم ابداعه من قبل.

وهذا لا يخدمنا في شيء عندما نتأمل في اصالة الفن عند رسام ما اوشاعر ما اوروائي ما، وهوبالتأكيد ليس ماقصد اليه المبدعون في المئة سنة الاخيرة عند تشبثهم بالاصالة.

ومع ذلك فان هذا المعنى العربي الاضافي لهذه الكلمة، مهم ووارد جدا، وبصـورة خاصة في الفن. فالاصالة في العمل الفني هي انـه مغـايـر، ونـابع من اصل صاحبه، ويعتمد بدأه من ذاته.

وهي أيضاً، في الوقت نفسه، ان العمل الفني على نحو ما يتصل بأبعـد واعمق الاصول التي عرفتها التجربة الانسانية. فالاصالة، من ناحية، هي مايبدو انه من خلق ذاته بجدته وتميزه وعدم توقعه، وهي من الناحية الاخرى ما يحمل في تضاعيفه نسبا يتسلسل بعدا في الماضي، مما يدل على ان الفنان يحتوي في دمه تجارب امته الـواعيـة والـلاواعيـة منـذ اقـدم فنونها، وينطلق بتوقعه، المحمل بذلك كله، نحو القادم من الزمن.

الاصـالـة في الفن، أذن، هي ان يحمل العمل الابداعي بين تضـاعيفـه بذرة المستقبل، فلا يقول قائل: هذا رأيته اورأيت مثله من قبـل. وهي في الـوقت نفسـه ان يحمـل هذا العمـل غذاء الأنسـاب السحيقـة الغـور، تلك التي تغـدق على الجديد شرعية الديمومة العريقة.

×××

كان تأميم النفط في القطر العراقي عام ١٩٧٢ عملية اقتصادية /سيـاسيـة/ اجتمـاعية، من اهم ما حقق العرب من عمليات في هذا القـرن. منـذ ذلـك اليـوم، دخـل العـرب كقـوة حقيقيـة في حسـابـات العـالـم الـدولية، وسيبقون كذلك مادامو يعرفون كيف يتدبرون هذه القوة ويسيرونها. وكان في مجيء التأميم بعد هزيمة حزيران تعـديـل كبير للزعزعة النفسية المريعة التي سببتها هزيمة عام ١٩٦٧، وجلب للثقـة مجـدداً في قدرات الشعب العـربي،

التي عبر عنها العراق حين جابه تحديا من أعتى التحديات واخطرها بجرأة وعقلانية نادرتين.

ولئن كان تأثير هزيمة حزيران كبيراً على واقع ابداع المثقفين العرب ونتاجهم الفكري، فان تطلعات المثقفين، بعد التأميم العراقي للنفط وماتلاه من ازدياد في الدخول العربية، اخذت منحى جديداً، اشتدت به التطلعات عنفاً، وزادت به مطالبة الذات بتحقيق ماهو أعمق وأقوى، وأشد تجسيداً للارادة العربية. والذي بدا واضحاً، في العراق بوجه خاص، نتيجة لذلك، هو رعاية الدولة للمبدعين والمفكرين، على نحو لا أعرف مثيلاً له، من حيث التنويع والسخاء، في التاريخ العربي، ولا الغربي. وهيأت المؤسسات الرسمية الفرص لعقد المؤتمرات العربية والدولية، ونشر الكتب، واقامة المعارض الفنية في الداخل والخارج، وتواصل المثقفين، على نطاق لم يكن في الحسبان. فكأن حلماً عربياً لازم الناس قروناً طويلة اخذ يتحقق اليوم، ولم يبق الا ان يكتب الكتاب، ويرسم الرسامون، ويهندس المعماريون، وينتج المسرحيون والسينمائيون، فتتبنى الدولة نتاجاتهم، وتيسّرها للجميع.

لن يعني هذا بالضرورة ان هذه النتاجات ستكون كلها روائع. فالانعكاس الابداعي ابطأ من الانعكاس المادي في حياة الافراد، وسيكولوجية العمل الفني اشد تعقيداً مما يتصور المخطط الاقتصادي. والساحة العربية مازالت ملأى بتناقضات

واحباطات لها فعلها في نوعية الابداع ومضمونه. غير ان القدرات المـاديـة الكبيـرة التي تحققت لأمـة عانت الحرمان قروناً طويلة، تيسـر للطاقة الخلاقة الان مدى، بل أمداء، للايصال والتجسيد، لم تكن معـروفـة من قبـل. ويبقى على المبـدعين والمفكرين ان يزاوجـوا بين الحلم العـربي وامتـداداتـه، وبين الـواقـع العربي، بتبـاريحـه وجـروحـه، ويحققوا الأعمال التي، من ناحية، تعطي العقـل لدينـا حقه في المساهمة الفاعلة في الحضارة، ومن ناحية أخـرى، تهيىء للنفس كبرياءها المشروعة في أمة يجتاحها التوق كل يوم، وتجتـاحهـا اللهفـة، لتحقيق ذاتهـا، مع التأكيـد على حريتهـا في السعي والـرؤيـا. وبدون ذلك، فان الرفاه المادي لن يكون الا إطاراً سقطت منه الصورة ـ عرضاً من غير جوهر.

١٩٨٠

× × ×

«الرواية تاريخ كان يمكن ان يقع، والتاريخ رواية وقعت فعلاً».

ـ اندريه جيد

ـ اذا افتـرضنـا ان الحـرفـة هي شيء يتقنـه صاحبـه بالممـارسـة المستمـرة لكي يحقق شيئـا افضـل مما انتج في المرات السـابقة، فلاشك ان الرواية نوع من الحرفة. اما اذا اعتبرنا صاحب الحرفه

رجلا «يحترف» عملا ما لكي يكرره كل يوم، دون ان يضيف اليه اي ابداع جديد، لمجرد ضرورة العيش منه، فان الرواية ليست حرفة من ذلك النوع.

لكن كلمة الحرفة توحي بالمهارة التي لا بد منها في صنع اي شكل يغري الانسان الآخر بامتلاكه واستعماله او التمتع به. ومن هنا كانت الرواية حرفة ايضا لانها تقتضي هذه المهارة، وتقتضي الوعي للشكل الذي يصنع مادة ما، شيئا ذا ابعاد مرئية بصريا او ذهنيا. غير ان صاحب حرفة الرواية سيبقى على مستوى معين اذا استمر في انتاج يتوالي ولا يضيف الجديد الضروري لتوسيع الادراك وانعاش الذهن، وحينئذ يكون قد سقط في القول المأثور: «ادركته حرفة الادب» أي: ادركته الحرفة التي يتعيش منها، او يرتزق بها.

اذا اخذنا هذا كله بنظر الاعتبار، كان لا بد لنا ان نتساءل ماالذي يجب ان يتوفر للروائي لكي يجعل من عمله حرفة (بالمعنى الجيد)، وفنا يتخطى حدود الحرفة (بالمعنى السائد).

أما عن العلاقة بين تجربة الروائي الحياتية وبين الحرفة الروائية، فان التجربة الحياتية هي المادة الخام التي قد يصنع منها صاحب الحرفة شيئا رائعا، او شيئا عاديا، أو شيئا رديئا، تبعا لقدرته. والعنصر المهم الذي يجب ان يتوفر هوما يمكن ان نسميه عنصر السحر، اي ذلك العنصر الذي لا تستطيع تحديده منطقيا، ولا تستطيع تحليله بايجاز وسهولة، وتجده يفعل فعله، ويؤدي

الى نتـائـج ليست في الحسبـان مهما كانت التجربة الحياتية التي هي موضـوع الـروايـة. فأنـا أرى ان حرفيـة التعبيـرعن التجربة، ليست الا نتيجـة حاصلة لا تحقق لمـا يكتبـه المرء رواية بالمعنى الصحيـح الا اذا اقتـرنت بذلك السحر، أوبتلك العملية السحرية التي يمكن ربطهـا بمعـاني الـوحي والالهـام والـرؤيا، وغيرها من التسميـات التجـريـديـة التي اقتـرنت منـذ القدم مع روائع الفن. فالمقومات والخصائص والاشتراطات كلها امر وارد، وكلها يتصل بتنميـة القـدرة تنميـة واعيـة تعتمد على المعرفة، كما تعتمد على الثقـافـة. وتعتمـد ايضـا على فهم اسرار اللغة، والاطلاع على ما انجـزه الـروائيـون السـابقـون من اعمـال روائية. وهذه كلها أمور يمكن تبـويبهـا، وتصنيفهـا ودرسهـا واحـدة واحـدة كضـرب من الارشـادات الضـروريـة في رسم اي تخطيـط هندسي لعمل يراد انشـاؤه. ولكن هذا لا يعـوض عن ذلـك الاحتـراق الـداخلي.. ذلك التحرق.. وتلك اللوعة، وربما ذلك الجنون، في استقصاء المـرء ادق عواطفـه ومـلاحظـاته وخفايا وعيه، وفعل الشيء نفسه بالنسبـة لمحيطـه ولمجتمعـه، وبالنسبة لما يعرفه من تاريخ امته. فنحن اذا استضأنـا بتجـربـة الـروائيين الكبار، نجد ان لكل منهم هذه التجـربـة الداخلية الهائجة واللاهبة التي تجعل من كل شيء في الحيـاة (التجـربـة الحيـاتيـة) المـادة الخـام للشيء الكبيـر والمعقـد، والمليء بالقـرائن والايحـاءات التي هي في النهـايـة العمل الروائي.

ـ اي شخصيــة يخلقهــا الــروائي مهمــا ابتعـدت عن الانمــاط المألوفة، اومهما تميزت بالغرابة، وقد نقول الشذوذ، أمر مشروع ووارد بالنسبـة للروائي، شريطـة ان يقنعنـا بهذه الشخصية ويقنعنا بوجـودهـا وتحـركهـا وطـاقتها على تصوير ناحية من نواحي النفس البشـريـة، وانني لا ارى ان السبب في وجـودهـا هوميل فردي في الكـاتب اوعدم تقبله للمفهـوم المجتمعي، بل انـه على الارجح رغبـة الـروائي في تجسيـد نزعـات معينـة لا يمكن الخـوض فيها واظهار فعلها في الحياة الفردية او الاجتماعية الا على هذه الطريقة.

فالـروائيـون في الادب الاوربي مثـلا اوجـدوا العديد من هذه الشخصيـات. ولا أشـك قطعـا ان شخصيات «كالامير مشكن» او «راسكلنيكـوف» او «كيـريلوف» في روايـات دوستـويفسكي كانت تبـدو لقـرائه غريبة الاطوار لحد الشذوذ، ومع ذلك فاننا نعلم الان انهـا كانت اشبه بمراجل تغلي بالعواطف والنزعات الانسانية التي ربما لم يكن هناك وسيلة لتصويرها الا على هذا النحو.

امـا اذا أراد الـروائي ان يؤكـد رفضه لمفهوم «المجتمعية» فانه حتى بخلقه الشخصيات الغريبة الاطوار قد يفشل في تصوير هذا الـرفض الكـامن في نفسه، واذا نجح فيه، فان عليه ان يجعل من نجـاحـه في تصـوير قضية نفسـية خاصة، قضية عامة لها مدلولاتها الاجتماعية والنفسية والذهنية قبل ان نرضى بها كعمل فني.

غوستاف فلوبير صور «ايما بوفاري» على نحو يقارب هذا الميل

نحو رفض المجتمع الذي يشرّحه المؤلف من الداخل. وقيل عنه في حينه انه اساء الى المجتمع، وخلق شخصية مهينة للمرأة، بحيث أنه قدم للمحاكمة لذلك. وقد قال أيامئذ ان «ايما بوفاري هي انا!» وعين بذلك علاقته الجدلية الرافضة والمدركة للمجتمع الذي هو بصدد تصويره. واضافة الى ذلك استطاع ان يفعل ما فعل على نحو خلق الرواية الاوربية الجديدة.

اذن كان رفضه من ناحية ما، عملا ايجابيا سواء على المستوى النفسي او المجتمعي أو، وهو الاهم، المستوى الفني.

ومهما قلنا في هذا الموضوع فان الشخصيات التي يخلقها الروائي كالشخصيات التي يخلقها المسرحي، انما هي شظايا من نفس خالقها، واذا تذكرنا مئات الشخصيات التي خلقها شكسبير في مسرحياته الكثيرة والتي صور فيها النبل والسمو والتضحية، كما صور فيها النذالة والشر والخيانة، فاننا ندرك ان هذه الشخصيات كلها تتطاير كالشظايا من ذهن يلتهب بوعيه لما في اعماق الانسانية، وبالتالي لما في اعماقه هو بالذات، من تناقضات المسلكة البشرية منذ أن وجد الانسان.

ولذلك علينا الا نخشى من اي نمط ملفت للنظر بغرابة أطواره في أية رواية. ان المهم ان نرى قيمته كشيء فاعل في الحياة خيرا او شرا وبالتالي كشيء كاشف لبعض أوجه التجربة الانسانية.

ـ مما يميز الادب العراقي بوجه عام منذ بدايات هذا القرن هو

النزعة السياسية القوية التي يتصف بها، سواء اكان شعراً ام مقالة أم قصة أم رواية. ولعل الظروف السياسية التي مر بها العراق تضعه في طليعة الامة العربية في قضايا التمرد السياسي والنضال، وفي جعل هذا التمرد وهذا النضال ملهما للابداع الفكري والادبي. يخيل الي ان الكثير من هذه النزعة التمردية السياسية التي كانت فيما مضى تصور التمرد على الاستعمار والحاكم الاجنبي، تحول شيئا فشيئا الى تصوير الصراع الطبقي في داخل المجتمع نفسه، وجاءت فترة كان التمرد فيها ضد الحاكم الاجنبي ومن يمثله من الحكام المحليين امرا يتبادل التأثير مع الصراع الطبقي، الذي كان وجها اخر للعمل السياسي نفسه. وقد انتقل الكثير من هذا الى الرواية العراقية بشكل اوبآخر. ولعل قيمة الرواية العراقية الحقيقية تتجلى في هذا المنحى الذي تتميز به عن سائر الروايات العربية، رغم وجود النزعة السياسية بقوة في كثير منها.

ربما يرى المتأمل في نزعة قوية كهذه انعكاسا لحركة في داخل المجتمع نفسه. فهو قد يرى ان مجتمعا شديد الحركة من الداخل ومتحولا بطفرات تكاد تكون عنيفة في صعودها، لا بد أن يراجع فيه الادباء انفسهم وهم على صلة بهذه الحركة وهذا التحول، ويتخذ ذلك إما اللغة السياسية او النزعة السياسية في الكتابة الابداعية.

اذا اعدنا النظر في الروايات التي كتبها الروائيون (غائب طعمة

فرمـان، عبـدالامير معلة، موفق خضـر، عبـدالرحمن الربيعي، عادل عبـدالجبـار، هشـام توفيق الـركـابي، عبدالخالق الركابي، وآخـرون) نجـد ان المعنى السيـاسي نفسـه يتفـاوت كثيـرا ضمن النطـاق الاجتمـاعي التحـولي الذي ذكرته وان هذا المعنى يخدم كل كاتب على طريقتــه، فيعطيهم إمكـانـات تتفـاوت بظـلالهـا ومراميها ومداراتها التعبيرية، ولكنه في كل الاحوال أمر اساسي في الـدفع الخيالي الذي يحرك رؤ يتهم الفنية. وهذا شيء يستحقون الاطراء عليه، لان كل رواية لها مذاقها المتميز، ولا تختلط الرؤ ى فيما بينهم بحيث تختلط الملامح وتلتبس على القارىء.

أما مدى التأثير الذي تحققه كل رواية فانه يتفاوت ايضا حسب موهبـة كل منهم وطـاقته «السحرية». ان الرواية السياسية بامكانها ان تكـون عمـلا كبيرا وذا جمالية متميزة، بل قد تكون هي السبب في تحقيق التأثيـر الـذي يتـوخـاه الروائي من عمله الفني، بحيث نرى ان الـروايـة المصنـوعـة بدراية وتوقد هي التي تحقق الغرض السيـاسي، الـذي يكـون في ذهن المؤ لف، واذا اخفق المؤ لف في ابراز هذا التوقد وهذه الدراية، فانه سيخفق ولاشك في ايصال المعنى السيـاسي وبـالتـالي التأثير الذي يتوخاه. ويجب ان نتذكر دائمـا ماقلتـه سابقا: ان الرواية ليست مجرد تاريخ او اجتماع، ولا هي مقال سياسي، انما في النهاية عمل سحري.

ـ الـروايـات التي كتبتهـا لم تقـل بعد الا بعضا مما أردت قوله منذ سنين ومـازلت أريـد أن أقـوله. اي أنها فن متنام أو وسيلة تتغيرّ في

عرضها كل يوم، ولو أنها في جوهرها واحدة، ولكن الرواية بالنسبة الي كانت ايضا نشوة متواصلة، كلما انشغلت في عمل، عدت اليها لاجد نفسي في لوعة تتجدد، ومعاناة تتجدد، واكتشاف يتجدد، ومتعة لا تنتهي. فقد كانت لي ولا تزال الكهف الذي أدخله لكي تتحقق لي الرؤيا التي أطلبها، وهذه الرؤيا زاخرة وضاجة معاً. فأنا فيها مع الناس كلهم، ومع نفسي في الوقت ذاته. ولعلها حققت هذا الجمع المذهل بالنسبة الى كما لم يحققه لي أي فن اخر - اي ان يكون الانسان مفردا وجمعا معاً، ان يكون ذاته والاخرين، أن يكون زمانه والازمنة كلها، أن يكون لغة لا تتحقق أصواتها ونبراتها وايقاعاتها إلا عندما تتنامى بين يديه. ولذلك فانني ارى انها كوسيلةِ تعبير، لا حدود لطاقاتها، كما أن لا حدود للآفاق التي تعين المرء على اكتشافها.

كل تجربة روائية هي انطلاق آخر نحو افق يخيل للمرء انه نهاية، التقاء السماء بالارض، وكل رواية تؤكد ان هذا الالتقاء لم يتم بعد، وأن هناك افقا آخر، يجب السعي نحوه لكيما يتم. وفي انطلاق خيال المرء نحو هذا الشيء البعيد الذي يرمز بالفعل الى تجربة الانسان صوفيا او فلسفيا يكمن ذلك الاكتشاف المتجدد، الذي هو عصب كل ابداع مهم، لغزارة الوجود الانساني، وللتعدد الذي لاحد له، للتوق البشري الذي نجده أحيانا في أروع التجارب الدينية او التجارب الصوفية.

والمفارقة في هذا ان الخيال كلما انطلق، بحثا عن التقاء

السماء بالارض، متعثرا بهاويات الجحيم، فانه بابتعاده انما يعود مجددا الى اقرب الاشياء الى ذاته ومجتمعه والحياة التي تغذيه.

نعم، الرواية تمتلك افاقا تتلوها آفاق كلها في انتظار من يكتشفها، ولا ريب ان النشوة سترافق دائما رحلة الاكتشاف، ولو ان العذاب ايضاً سيكون جزءاً منها.

**من حوار مع بهية الكيلاني**
**في جريدة «الجمهورية»**

× × ×

ـ في كتابة الرواية، ـ ليست هنالك امرأة تعوّض عن امرأة اخرى.. كل امرأة مختلفة. واذا تكرر الشكل فان الشخصية لا تتكرر.. وفي الحب تبدو شخصية المحبوب على الاقل للمحب انها فذة وتتمتع بفرادة لا تتكرر، وهذا هو السبب في ان حب العاشق يلهبه كل مرة لانه يتصور انه استطاع ان يتصل بما هو وحداني وفذ... وشخصيات النساء فيما يكتب المؤلف يجب ان تحقق شيئا من هذه الوحدانية والفرادة.. واذا اختلفت النساء في الروايات لا يعني هذا بالضرورة ان المؤلف لم يجد المرأة التي تحقق كل الصبوات وكل النشوات التي يقرنها بالمرأة الواحدة. يجب ان

تكون وصال رؤوف مختلفة عن مريم الصفار وعن ريمه وعن لمى عبدالغني (شخصيات في البحث عن وليد مسعود، والسفينة). قد يشتركن في صفات معينة رغم فذاذة كل واحدة، ولكن الأهم هو التباين فيما بينهن. هل هذا ضعف في خلق شخصية المراة؟

ربما ماكان مشتركا بينهن هو في نهاية الامر حلم الكاتب او صبوته اوسعيه نحو ايجاد شيء قد لا يتحقق في الحياة. . وهذا كله في النهاية من قبيل التخرص. فالمهم هو ان المرأة التي يوجدها الكاتب تمثل شاخصة في ذهن القارىء وربما تلازمه فيما بعد بقية عمره.

● والحب. ؟

- الحب اهم عاطفة في حياة الانسان. إنه الوقود الذي يجعل الاستمرار ممكنا. اذا انتهى الحب في حياة الانسان انتهت حياته الحقيقية، واصبح كسيارة وقفت على قارعة الطريق لنفاد وقودها. اما الى أين تسير هذه السيارة وباي سرعة تسير، فبحث آخر.

● لكن الحب في مجتمعنا مخنوق ودائما نعبر عنه بالاهات؟

- الحب هو قوة تحرر للانسان، وهو الدافع للحركة من الداخل إلى الخارج . . الحب هو القوة التي تجعل الداخل والخارج ايضا على اتصال خلاق بحيث يتفاعل الداخل بالخارج . . والذين لا يتحقق لهم هذا الحب كان الله في عونهم . . لاشك انهم يعرفون الكثير من العذاب لانهم يعجزون عن اقامة ذلك الجسر بين الداخل والخارج . .

● والأرض، كيف تراها وتحسّ بها في رواياتك؟

ـ الارض. . أول ماأذكر في حياتي المشي حافيا على ارض ترابية حمراء، تتخللها الصخور هنا وهناك، وتتخللها الشقائق، وتملؤها اشجار الزيتون. .

يظهر ان هذه الصلة الطفولية بشيء لم يكن محددا بمعناه حينئذ تبقى فاعلة بالنفس مع الكبر. وتكتسب معاني تتخلل افكار الانسان، وتصبح رموزا لتجاربه الجديدة اوذكرياته، او وسيلة لتحديد تجاربه القديمة ايضا، ولذلك ارى علاقة الانسان بكل ما يحب، شيئا كان ام بشرا، مجردا كان ام محسوساً، تتمثل في هذه العلاقة الاولى ـ العلاقة النقية اللا مفهومة اللا عقلانية، بشيء هو الارض التي مشى عليها الطفل عندما بدأت المرئيات تتكشف عن نفسها له لاول مرة. . ربما هذا هو السبب الذي يجعلني حتى اليوم ارى في الارض، في التراب، وفي الزهور البرية، في شقائق النعمان، تلك الديمومة السحرية التي تعطي الكثير مما في حياتي انا او حياة من احبهم هذا المعنى المعقد واللا محدد، وبالتالي اجد فيه وحيا مستمرا فيما اكتب. ولعلك تعرفين تشبيهي الارض وصخورها وتضاريسها ومنخفضاتها بجسد المرأة في بعض ما كتبت.

ـ يبدأ وعي الطفل لأمه، ثم للحبيبة، ثم لفكرة الارض كوطن بما فيها من حجارة، واشجار زيتون، وتفاح المجانين الذي يكثر في

ارضنا بفلسطين. . أنا في الواقع جعلت وليد مسعود في اللحظات الاخيرة التي نراه فيها وهو يسجل الشريط يدمج شتيتا من تجاربه في وحدة مليئة بالجزئيات ولكن يصعب فرز هذه الجزئيات لانها تتداخل، وتعكس الواحدة الاخرى بحيث لا يمكن القول اين ينتهي القديم من التجربة، واين يبدا الجديد؟ . . . كثيرا ما نمر في تلك اللحظات الوهاجة التي تصبح فيها تجاربنا كلها، مهما طالت زمنا، وكأنها تجربة واحدة تتوقد كاللهيب، وتتطاير منها الشرارات الجزئية التي ما هي الا نتف من التجربة اللاهبة الكبيرة المستمرة. . والشريط في «البحث عن وليد مسعود» محاولة لتحديد هذا الشيء بالضبط الذي يكاد لا يحدد، والذي لا بد له من هذه الطريقة لكي نقترب من تحديده. . ولعلك لاحظت هنا ان الام تلعب دورا كبيرا في هذا الشريط سواء بشكل ظاهر او بشكل مرموز خفي. . والدكتور طارق، وهو دكتور في التحليل النفسي، هو الذي يقول بعد سماعه للشريط ان وليدا يعاني من عقدة الأم. وسواء اكان مدفوعاً بالنبل او اللؤم في ملاحظته هذه، فانه وضع اصبعه على احد اسرار شخصية وليد مسعود. ، يخيل الي ان كثيرا من الذين وصفوا تجاربهم من كتابنا، منذ ان اصبح الكاتب العربي صريحا في التعبير عن تجربته الذاتية، يعطون الام دورا كبير الاهمية، حتى لو لم يشغل حيزاً كبيرا فيما يكتبون. . ويتصف هذا الدور عادة بكبرياء الام وقدرتها على المقاومة. . أن نصل هذا كله بالتجربة الفلسطينية شيء واضح

واساسي، ويبقى ذا معنى متواصل في تجربتنا اليوم.

ـ صعب جدا النفاذ الى مناطق في النفس مظلمة وشائكة، وهي التي تحفظ، كالرصد في قصصنا القديمة، الينبوع الحقيقي لابداع الانسان. . ولكن من شأن الكاتب ان يحاول دائما النفاذ الى هذه المنطقة العسيرة بالذات، لكي يستطيع ان ينقل الى وعي قرائه بعض تلك الغوامض التي هي في الواقع باقية على غموضها الاساسي حتى بالنسبة للكاتب، غير انها تتصل بهذا الينبوع الخفي الذي هو سر تميزه.

كثيرا ما اذكر في طفولتي ثم في حداثتي ايام كان عمري بين الخامسة عشرة والثامنة عشرة، اني ـ ربما تهربا من الاجواء المزدحمة بالناس في الحي الذي كنا نسكنه ـ كنت آخذ كتابا، واسعى الى مكان خال من البناء بعيدا عن المدينة، فيه بضع أشجار زيتون، وهناك اجد لنفسي مكانا على صخرة او تحت شجرة. كنت اجلس على التراب اقرأ لساعات طويلة في مثل هذا الجو، واتساءل كيف لي ان اصف هذه التجربة؟ وكيف لي ان اجد فيما احسه بحواسي الخمس في تلك اللحظة الطريق الى قول اشياء تجمع هذا كله معا، وفي الوقت نفسه تتخطاها الى معان كونية تعطي للحياة قيما ربما لم اكن يومئذ ادركها بوضوح. . هذا الذي تكرر في حداثتي لازمني فيما بعد عندما عشت في المدن الكبرى وعندما مررت بالحروب والمآزق، وعندما وجدت

ان حياتي كحياة اي من المعاصرين لي هي جزء من مأساة تتكرر وتتوسع، ويبدو أن نهايتها لا يمكن ان تراها العين.

والغـريب انني في تجـربة حداثتي حسبت أنني وجدت مفتاحا للمغلقات التي هي جزء من الفاجعة الحياتية اليومية التي لا بد من تخطيها بشكل من الاشكال. واغلب الظن ان كثيرا من التفاصيل فيما اكتب نابعة من هذا الذي اتحدث عنه هنا، لأول مرة بهذا التحديد.

## من حوار مع فاطمة الفقيه
## في «الأنباء» الكويتية

× × ×

● تقـول في احـد كتبـك ان من بين التعـاريف الكثيـرة للفن هذا التعـريف: الفن هو اللاوعي الجماعي في الأمة وقد اصعده الفرد الى السطح، كيف ترى العلاقة بين هذا التعريف والفن الروائي مثلا؟

ـ الغريب ان الفن الروائي في الظاهر هو فن الوعي المطلق، لانه يعتمد في نجاحه على صناعة عاتية يجب ان يحذقها الكاتب من كل اوجهها لكي يوجد العمل الروائي الذي له قيمة باقية. ولعلك تذكر فلوبير عندما كان يكتب روايته مدام بوفاري اذ يقول:

«روايتي تعـاني عسـرا رهيبـا لكيمـا تبـدأ. القلم مجـذاف ثقيـل

والأفكار تيار ما اصعب المخور فيه . »

ولم يكن فلوبير هو الوحيد الذي وجد هذا العسر الرهيب في كتابة الرواية الكبيرة. ونحن لو تذكرنا الروائيين المهمين منذ أواخر القرن الماضي حتى هذا القرن لوجدناهم كلهم يقولون لاصدقائهم وفي رسائلهم اشياء من هذا القبيل، من دوستويفسكي الى جيمز جويس الى غارسيا ماركويز. غير ان هذه الصعوبة تصبح نوعا من المازوكية بالنسبة للروائي . اي انها عذاب يتمتع به. لانه فيما هو يعاني هذا العسر الرهيب ويحقق في النهاية اشكالا تنتظم فيها الاحداث والشخصيات، فانه لا يخلق نظاما لفوضى الحياة فقط، مما يجعل للفن قيمته الظاهرة، ولكنه ايضا يكون على نحو ما قد اتصل باعماق انسانية لا تحددها اشكاله ظاهريا ولكنها هي التي تتماثل شيئا فشيئا فيما يكتب، وتجعل لعمله الروائي بعد الاشهر الطويلة التي يقضيها في مقارعته له مايشبه الطريق الخفي الى سراديب النفس. وهي بدورها تتصل بالتجارب المتراكمة دون وعي من النفس في ذهن الروائي كالاحلام المتراكمة والمنسية في ذهنه والتي يقول لنا يونغ انها لاوعي الامة المتراكم عبر الاجيال والدهور، يكون هذا الفنان قد افلح، اراد ام لم يرد، في ان يضع يده على شيء منها .

فالفن اذن هو في بعض تعريفه هذا اللاوعي الجماعي الذي اذا استطاع الفنان اصعاده الى السطح فقد نجح في مسعاه، واذا لم يصعده الى السطح فقد اخفق في هذا المسعى . على ان

نتذكر ان هذا التعريف هو تعريف واحد من تعاريف كثيرة قد تبدو احيانا متناقضة، ولكنها في واقع الامر تتكامل فيما بينها لتحدد العمل الفني الكبير.

● تقول في موضع اخر من كتبك ـ ان الفن محاكاة لفعل ما. ولكنك تعود لتقول الفن فعل. فكيف توفق بين التعريفين؟

ـ انت تعلم ان تعريف الفن بانه محاكاة لشيء ما هو تعريف مشهور لارسطو، وقد جعل، منه مدخلا لبحث المأساة بوجه خاص وجعل النقاد منه على مر القرون مدخلا الى الحديث عن الفنون باشكالها. اما تعريف الفن بانه فعل فهو من التعاريف المحدثة التي تؤكد على خطورة العمل الفني، فلا تضعه في المرتبة الثانية من الفعل الحياتي. فبينما يجعل ارسطو الفن فاعلا في النفس لانه يحاكي فعلا ما، فيرى الانسان نفسه في هذه المحاكاة ويستطيع حينئذ ان يتامل نفسه. وبذلك ياتي الفعل اولا والمحاكاة ثانيا. يقول الفنان اليوم ان كون الفنان يصنع فنا فانه يفعل. اي ان الفعل الفني هو باهمية الفعل الحياتي. وقد تطرف في التأكيد على هذا التعريف بعض الرسامين فرسموا ما يسمى برسم الفعل، اي انهم يتحركون امام اللوحة الكبيرة ويقذفونها بالوانهم فتكتمل لتكون «الفن الفعل» او «الفن الحركة».

وقد نقول ان الشاعر بكتابته القصيدة هو فاعل حياتيا، اذ يصنع برؤ اه والفاظه ما قد يصنع الحداد او البناء بالحديد او الحجر. وهكذا الروائي.

ولا اظن ان ثمـة تنـاقضا بين كون الفن محاكاة لفعل ما او كونه هو الفعل. كل ما هناك ان الواحد يكمل الثاني.

● للمدينة العربية اليوم علاقة مهمة بالكتابة الروائية، فكيف تراها؟

- المـدينـة العـربيـة الجـديدة هي المصب الكبير لروافد الارياف العربية بشتى نزعاتها وتصوراتها.

المـدينـة العـربيـة الجـديـدة ربمـا اخـذت تقتـرب شكلا من المتـاهـة، ولكنهـا لم تصبح بعد تلك المتروبوليس الكبيرة التي - كمـا في الغـرب - تقطعت نهـائيـا بين اهليهـا اواصر القربى، كما تقطعت العلاقات الانسانية واسباب التماثل في التطلع والعيش والحلم.

المـدينـة العـربيـة الجديدة بكل اشكالاتها هي النفس العربية الجديدة. انها تيارات عارمة متناقضة تدفق من كل صوب، تتناغم وتتصـادم، وتتضـاعف كل يوم من منـاطق النـور ومنـاطق الظلام، ولكن لهـذه المـدينة شهية كبيرة كشهية الفتى الحدث الذي مازال يبني عضـلاتـه بمـا يلتهم، ولـذا فهي تلتهم هذه التيـارات كلها، خيرها وشرها، مؤملة ان تجد فيها نموها وعافيتها. ولكن حتى في حالـة النمـو والعافية، تبدا جرثومة ما بالاستقرار والنهش في موضع ما من الجسم، الى ان تتكشف عن اعراضها فيما بعد.

ليست هنـاك عافيـة مطلقـة وليس هنـاك خير مطلق. وعلى الروائي ان يوحي الينا بانه واع لذلك كله، وانه فيما يكتب جزء من

هذه المدينة يعرفها من اسفلها الى اعلاها، من داخلها وخارجها، وانه في الاغلب اعلم منا بخفاياها وصراعاتها، والصق منا بعنفها وطراوتها ويعرف كيف يجعل من فنه وسيلة تسعفنا في التأمل بما فيها من فعل، وما فيها من حلم، وتضاعف قدرتنا على الحياة مهما تكن فاجعة، بوهج داخلي مستمر.

وهو بذلك ايضا يكون قد ساهم في بلورة التجربة العربية، وغذىً الذاكرة القومية بشكل دائم الحضور، دائم التحدي.

**من حوار مع جهاد فاضل**
**في مجلة «الحوادث»**

× × ×

**لن يأتي المنقذ**

● من الصعب التوجه اليك بسؤال تقليدي. نستعين بصموئيل بيكيت الذي قال مؤخرا: «يالهؤلاء الذين لم يعرفوا ان زمن الرواية المضادة قد بدأ. العصر اختزل المسافة واختزل الزمن واختزل الاحاسيس، ومع ذلك، فان البعض لا يزال يصر على المعالجات الروائية التي لا تأخذ هذه التغيرات بعين الاعتبار.» ماهو رأيك بذلك؟

ـ ان هذا الكلام قد يجوز في تلك المناخات التكنولوجية حيث

تنشط عمليات التقنين البشري وحيث تتناسل الروايات، بشكل مثير، للتعبير عن تلك الحالات التي يمكن وصفها بالمستحيلة.

عاش بيكيت في مجتمع يختلف تماماً عن مجتمعنا. لقد ورث ذلك المجتمع الذي كان يبدو فيه ان التناغم والتصادم بين البشر، وبين الطبقات، وبين الخير والشر، عملية مستمرة، وموحية للكتاب الذين لا يبقى عليهم الا ان يتفننوا في الاساليب والنظريات التي تحقق لهم كشفا في الرؤ ية اوكشفا في الاسلوب او كشفا في اللغة، وبذلك يجعلون ما يكتبون اضافة الى حضارتهم، تبقي على نضارة الذهن وتساهم في حمل الانسان على المجابهة الدائمة لمصيره بقدر من الوضوح، مما هو من مهام كل كتابة ابداعية.

عندما جاء بيكيت «الوريث» الى الكتابة في اواسط الثلاثينات شعر ان كل هذا تم وتحقق، وكالعديد من السرياليين والداداثيين لاحظ ان الفن، سواء أكان كتابة أم صورة، انتهى الى عنق الزجاجة، فيما كان الضاغط التكنولوجي يزداد كثافة، ورأى الخروج، بالنسبة الى الرواية، يكون في رفض هذا كله والانطلاق في الطريق العكس، اوفي ما كان له ان يُسميه، هو وغيره، بالرواية المضادة او الشعر المضاد، او اي شيء مضاد فنيا، حيث يكون البطل نفسه هو البطل المضاد.

ولقد اشتد هذا الشعور بعد الحرب العالمية الثانية حين اصبح الحديث عن البطل اشبه بحديث الخرافة: ليس هناك بطل انما

هنـاك انسـان. وهـذا الانسان تلعب به قوى لا يستطيع أن يتحكم بهـا اطـلاقـاً وفي هذه الحال فان اقصى ما يستطيع ان يفعله هو ان يتكلم ويكثـر الكـلام وينتظـر ويطيـل الانتظـار، لان ما من شيء سيحدث ولان منقذا ما لن يأتي.

## النهايات المنحدرة

في جوكهـذا لم يكن غريبـا ان يكتب بيكيت هذا الكـلام عن روايـاتـه أومسرحياته المضادة، التي لا ترى الانسان الا وهومقبل على نهـايـاته، غيرمقاوم لها، وان كان يطيل في شيء، فهويطيل في وصف غروب النهـايـات المنحـدرة شيئـا فشيئـا نحو الموت، احسـاسـا منـه بان الـزمن قد اختصر، وان المسافات قد تلاشت، وان ابعد المدى هو عند اطراف اصابع الانسان اذا مدها.

نحن في الـوطن العـربي نرفض مثـل هذا المـوقف اليائس من اساسه. نحن لا نزال نؤمن ان الارادة لها مكانها في تحديد مصير الانسان، وهو المصير الذي لا يبرز كنهاية حتمية كالتي رآها الكثير من متشائمي الفكر والفن في اوروبا بعد الحرب العالمية الثانية.

ورغم ما يلاحق المجتمـع العـربي من تدافعـات مأسـاويـة، ورغم مايشهـد الفـرد، في يوميـاتـه، من هواجس مضـادة، فان الانســان العـــربي ما زال يمتلك قوة من الاصـرار، وعـزيمـة من الارادة، تجعله يسعى نحـو قدر يريـد ان يصنعـه بيـديه. فالرواية

المضـادة لا يمكن ان تعنى لنـا شيئا، والبطل المضاد قد يكون له مكـان ولكنـه ثانوي في تفكيرنا الروائي لان البطل صاحب الارادة مازال هو الامثل في رؤ يتنا للمجتمع، وانطلاقا من ذلك فاننا نريد ابداع فن روائي نحن في أوجه لا في اواخره.

وهنا لا بد من القول ايضا ان بيكيت كان مخلصا لرؤ ية من نوع ما تتصـــل بنـاحية من نواحي النفس الاوربيـة، غيـر ان روايـاتـه ومسـرحيـاتـه نفسهـا، وكثيرا من كتابات الموجة الجديدة، انتهت الى ان تكون ظلا صغيرا في عالـم تتلاطم فيه الاضواء والظلال معا.

هذا الظـــل الصغيـر اصبـح تقـريبـا في عداد الملغي، اي ان الـروايـة التي تعتمـد على صراع الارادات الانسـانيـة مازالت هي التي تعبـر عن الاضطـراب القـائم في اعماق النفس اينما كانت، سواء في عالمنا العربي او في عالمهم الغربي.

وبـالنسبـة لنا، فاذا ما تم اختصار الزمن فمن اجل ارادتنا، واذا ما تقلصت المسافات فينبغي ان نجعلها تتقلص من اجل مجتمعنا.

**من حوار مع وليد الزبيدي**
**في «الجمهورية»**

×××

● **هل لك ان تذكر علامة فارقة في طفولتك أثرت في أدبك؟**

ـ قد تكـون العـلامـة الفـارقـة في طفـولـة الـواحـد منـا موت احد الوالدين، أو ارسال الطفل الى ميتم مثلا، او وقوعه في بؤس مما نعرفه عن حيوات ادباء كثيرين امثال بودلير وادغار الآن بووغوركي وغيرهـم. شخصيا لا استطيع تحديد علامة فارقة كهذه في طفولتي سوى ان اتسـاءل هل كان للفقـر الذي عشته سنين كثيرة اية علاقة باهتمـامـاتي الثقـافية، التي ربما وجدت فيها تعويضا عن ضروب الفاقة والحرمان، هذه الضروب التي لم اكن فيها متميزاً كثيراً عن اقـراني في بيت لحم والقـدس؟ غيـر ان الفقر كان حافزاً ولم يكن مثّبطـا في حيـاتي. وكوني عنيت بالخراف والبط والدجاج التي كنا نربيهـا في البيت امـلا في ان تضيف الى دخلنـا شيئـا يسـد الرمق جعلني على صلة اشـد بالأرض والتـراب والعشب والمـاء. أقـول الارض والتراب والعشب، لأنني عرفتها بقدمي الحافيتين. واقول الماء، لأنه كان علينا ان نحمله من عين أو بئر قصية لكي نبلغ به بيتنـا، او الحـاكورة التي زرعنـا فيها مازرعنا. ذكريات كهذه تعود إليّ بنـوع من الفـرح حتى اليوم، وتجعلني افهم ذاتي، الانسانية والثقـافيـة، على نحو افضل. إنها جزء من صلة الذاكرة بالتحدي المستمر في الحياة.

كنت كثيـراً ما أتسلق الاشجـار العـالية المطلة على الوادي وبـاستمـرار اتطلع الى الافق، حيث تلتقي السماء بالجبال وحيث هو المكان الذي أريد ان اسعى اليه وافتح ثغرة في السماء لأرى ما الذي هناك وراء زرقة السماء.

● اذا كانت طفولتك دفعتك الى فتح ثغرة في السماء، فهل لنا ان نرى في ذلك تمهيداً لما اردت تحقيقه في تجربتك الحياتية والثقافية فيما بعد؟

ـ اذا كان لنا نرى في تجارب الطفولة رموزاً للتجارب اللاحقة، فلربما كان ذلك التوق الى فتح ثغرة في السماء البعيدة رمزاً الى توق بقي يلاحقني طيلة عمري. وهو توق عذبني وامتعني معا ولولاه لكانت الحياة خالية من النكهة واللون.

يبدو ان الذي يتحقق للانسان اذ تتصاعد تجربته وهو مازال يحمل توق طفولته وصباه هو سير في اتجاه مجاهيل لا يدري ان كان سيعود منها حاملا معرفة جديدة اورؤ ية جديدة فالمهم هو هذه الرغبة في دخول المجهول والتغلغل فيه. والمهم ايضا ان يعود المرء من هذا المجهول الى حيث يستطيع ان يقول شيئا فيه كشف لنفسه وللعالم.

● التجربة الحياتية، بالاضافة الى الرغبة في العبور الى المجهول توصل الى معرفة ما، فهل استقامت هذه المعرفة؟

ـ لولم اكتب لقلت انني دخلت في المجهول وبقيت فيه. ولكن، بما ان مغامرتي في اقتحام ماوراء زرقة السماء واكبتها مغامرتي في ان اعبّر عن بعض مارأيت هو دليل على ان الرحلة كانت رحلة ذهاب واياب، وانها تكررت وما زالت تتكرر. اما ما هي المعرفة، او الرؤ ية الجديدة فامرها متروك للذين واكبوا مسيرة ثلاثين او اربعين سنة من مغامرتي الذهنية.

● كيف تمثلت قضية إعادة تركيب المجتمع عبر تجربتك وكيف تتمثلها الآن؟

ـ كل من كتب في الخمسين سنة الاخيرة في العالم العربي وترك اثراً في المخيلة العربية قد ساهم في تغيير بطيء لكنه، بالتاكيد، انبثق من داخل الذهن وراح يتجسّد في تغيير المسلكية الانسانية في اطار مجتمع كان سكونياً لقرون طويلة، واصبح الآن حركياً بفضل ما قام به هؤلاء المثقفون. فاذا كان هناك تذمر نسمعه كل يوم من ان المجتمع مازال راكداً لسبب او لآخر فان مصدره الحس بضرورة الحركية التي اوجدها المثقفون في بعض اجزاء المجتمع، والتي لم تأخذ بعد مداها الكامل، مما يقلق هؤلاء الذين يتذمرون عن حق من انهم لم يحققوا الحركية التامية في تغيير المجتمع.

هذه مساهمة واحدة وخطيرة.

● الوسيلة التعبيرية: من حيث هي اداة للتغيير، لنقل المجتمع من مرحلة الى اخرى اكثر تقدما: هل شكلت فاصلا كبيرا في الحياة الثقافية العربية، وبالتالي في حياة المجتمع العربي واعادة صياغته وتأليفه وتركيبه؟

ـ لا يتحقق التغيير من دون وسيلة تعبيرية تتصل بالذهن او العقل من ناحية وتتصل، بالوقت نفسه، بعبقرية الامة التي يراد لها هذا

التغيير. اي ان وسيلة التعبير تتغذى دائما من مصدرين : مصدر واع وعقلاني ، ومصدر لا واع ولا عقلاني . والذي جرى في قرابة ثمانية قرون من التخلف الحضاري في امة فقدت استقلالها، وبالتالي فقدت صلتها بينابيع قوتها الداخلية التي كبتت فيها بقوى خارجة عن ارادتها ، هو ان الوسيلة بقيت تدور في مدارات كانت تصلح لمجتمع قديم ، ولكنها خارجة عن الصدد بالنسبة الى حاجات مجتمع جديد اصبحت فيه الامة تؤكد استقلالها السياسي والاقتصادي ، وبالتالي تطالب بعودتها الى ينابيع قوتها الداخلية . فعودة المجتمع الى صحته الطبيعية ، والتي تؤدي به الى الخلق والابداع تحتم عليه ان يعيد النظر في وسيلته التعبيرية لانه من دونها لا يستطيع ان يحقق عملية الخلق والابداع اللذين هما المميزان لأية أمة .

المجتمع العربي هو الان في بداية مثيرة مضطربة محرجة احيانا، منتشية في احيان اخرى، في بداية تريد ان تحقق ابداعاً يميزها مرة اخرى كحضارة وامة . والوسيلة التعبيرية هي وسيلة هذه البداية . ومن العبث ان ندعي ان هناك تغيرا انقلابيا تاما

أصبح هو المنتهى وبذلك حقق «المثقفون» ماتاقوا اليه عبر تجاربهم المتواصلة . ان التغيير، سواء في المجتمع او في وسيلته التعبيرية ، هو عملية متواصلة . انه مغامرة، المهم فيها اولا ان تكون قد بدأت ، وثانيا ان هناك من يدفع بها في طريق المغامرة والتواصل رغم فواجع التاريخ التي تلاحق اية امة .

من هنا يكون ما حاولنا ان نحققه ذا دلالة مستقبلية خطيرة بالنسبة إليّ هي دلالة تفاؤل ارفض بها الرأي الذي يقول: ان المجتمع العربي لم يتغير حتى الان. انظر الى ماحصل في السبعين سنة الاخيرة. قارن بين مدننا اليوم وبين ماكانت عليه في اول القرن، وبين هندستنا المعمارية اليوم وبين ما كانت عليه سابقاً. قارن بين وعي اي فرد من مجتمعنا اليوم، سياسياً اوفكريا او اقتصادياً، وبين ما كان عليه سابقاً، تجد ان الكم قد زاد بصورة مذهلة، وان الكيف قد تغير وتحسن ـ ولو انه لم يبلغ تلك الدرجة التي مازال «المثقفون» يطمحون اليها. وما الاضطراب الذي يجتاج الامة العربية كما يجتاح النفس العربية الا مظهر من مظاهر هذه البداية القلقة المتوثبة والتي لا يمكن الان وقفها مهما حدث.

● هناك من يقول ان ما حدث من تطورات في الحياة العربية كان على هامش ماعطته الحضارة الغربية الحديثة: وان الانسان العربي مازال مستهلكاً لحضارة الغير عقلا واداة. في هذا الضوء أين التغيير الذي حصل؟

ـ اذا تذكرنا ان الانسان العربي حرم عليه التفكير لحوالي الف سنة، فان وعيه لقضية الحضارة اليوم كسب ذهني كان احد اسبابه هؤلاء «المثقفون» الذين باتوا يشعرون ان التقدم العربي لا يمكن ان يبقى على هامش الحضارة الغربية، بل حتى وجودنا على هذا الهامش كان امرا مشكوكا فيه الى ما قبل مئة سنة او اكثر. غير ان ما من حضارة وجدت الا بعد ان استوعبت الحضارات الاخرى

وتمثلتها ثم اضافت اليها. وقد استغرقت الحضارة الاوربية اكثر من ٥٠٠ سنة في استيعاب الحضارات السابقة، ولاسيما الحضارة العربية نفسها، بمحتواها العقلاني اجمالا، قبل ان استطاعت ان تكون ما هي عليه الان. فاذا كنا بدأنا نتحرك، ففي هذه البداية نفسها فضيلة لانستطيع نكرانها.

وعلينا بهذه الحركية الان ان نستوعب الحضارة الاخرى قبل ان نزعم اننا نستطيع الاضافة اليها. فنحن انما عن حق نستفيد من تلك الحضارة لأن من صفاتها الاساسية الكونية التي لم تعرفها اية حضارة فيما مضى. واذا عجزنا حتى الان عن أن نضيف اليها تغيرا نوعيا متميزاً بعبقريتنا، فاننا في تلك المرحلة الاولية من الوعي الذهني الذي يوجه همنا نحو الطريقة التي بها وحدها يمكننا ان نفعل ذلك. ولا نستطيع ان نتكهن بالمستقبل، لكن الذي تحقق هو ان العقل العربي استيقظ بعد كبت ماحق طويل. والمستقبل رهن بمن يخلفنا من مثقفين ومفكرين. ولن تكون العملية سهلة وسريعة بالضرورة، انما المهم ان تكون هناك الارادة لتحقيقها.

الارادة هي بيت القصيد. فالارادة العربية هي المستهدفة كلما هددت الامة العربية. وعليها ان تبقى على اشدها. والذي اراه ان هذه الارادة تزداد صلابة رغم مايحيق بالامة من فواجع متلاحقة.

● أمران يقفان حائلا امام التطور: فكر عربي غير عقلاني وغيبية دينية متأصلة، فهل تأخذ بذلك؟

ـ جزء كبير من هذا الكلام صحيح جدا. ولكن أينما نظرت في العالم العربي وجدت فورانا وتمردا وجموحاً يدل كله على ان الغيبية تحاول ان تكبت الجهد العربي، ولكنها لا تفلح. غير أنها تستمر في المحاولة. ويوم نرى العالم العربي خنع وصمت مفكروه وتكسرت اقلامهم يكون الدجل قد انتصر. غير ان الذي اراه، رغم ضرب من التشاؤم، انه مازالت بعض الاصوات تعلو، ومازال التمرد يقوم، ومازال العقل العربي يطالب بانعتاقه المطلق. واذا استرشدنا بتجارب الامم التاريخية نجد ان القلة المفكرة، في كثير من الاحيان، هي التي تبقي على روح المقاومة العقلانية، مما قد تتنازل عنه الاكثرية كفاً للأذى عن نفسها، فيبقى فلاسفة الثورة الفرنسية هم اصحاب التنوير الذي قد يتحقق للأمة باصرارهم عليه. وهكذا القلة المتميزة من مفكرينا ومثقفينا.

● وهل مطلوب من المفكرين والمثقفين ان يكونوا الشهداء؟

ـ ربما. . . هنا اذكر قول غاليليو في مسرحية بريخت:

«مسكينة هي الامة التي تحتاج الى ابطال شهداء.» ولكن ربما كان لابد من البطولة والشهادة.

### الحضارة بالمطلق

● في كلامك تعتبر ان الغرب، عقلاً وحضارة، هو النموذج المطروح امامنا. بينما هو يعيش اليوم مأزقا ما، فكيف توفق بين

التطلع حضاريا الى الغرب، وبين الاخذ بالتراث العربي؟

ـ لا آخذ بالحضارة الغربية كنموذج، وانما اتكلم عن الحضارة بمعناها المطلق. فأينما تكن حضارة القرن العشرين يجب ان نقصدها لنستوعب ونفهم. غير ان ضمير الامة، ذلك الجوهر الغامض الذي يمثل عبقريتها الكامنة ابدا، هو المنهل الأخير الذي على المبدع دائما ان يستقي منه ليكون لأي انجاز حضاري معناه لأمته، وبالتالي للعالم. فالتراث اساسي وجوهري، وهو في الامة العربية يعود الى أول ماكتشف الانسان ذاته ومعرفته ومجابهته لربه، في اولى الحضارات التاريخية اطلاقا. اي منذ اكثر من ٥ الآف سنة. فالحضارات الانسانية بدأت عربياً في بدايات العصر السومري واتخذت لنفسها مسارات كثيرة عبر الحضارات الاخرى، ونحن اليوم بعض من ورثتها. وهذا لدي مقترب اساسي في فهمي للتراث الذي اجده الشق الاهم في تحقيق المستقبل. فالسيرورة الحضارية، في نظري، هي سيرورة عربية استمرت على دفعات عبر خمسين قرنا من الزمان. ولذا يصعب عليّ الا اؤمن باستمرارها باتجاه المستقبل.

● يظن بعضهم ان التراثات تموت، كما ينتهي عمر الانسان، فما التراث العربي في هذا الضوء؟

ـ ما يبقى حياً من التراث هو المهم. والكثير من معرفة الانسان اليوم هو الجزء الحي من هذه التراثات التي تذكرها. ليس هناك تراث يموت ويندثر نهائيا. قد تمر الامم بفترات من عدم الخلق،

وقد تطول هذه الفترات كما طالت بالنسبة الى العرب. غير ان في التراث جذوة تبقى مشتعلة. وعندما تستجد الظروف التي تعيد للأمة وعيها تعود تلك الجذوة الى فاعليتها. وهذه الجذوات التراثية هي التي تعطي حضارة هذا العصر الكثير من رؤيته وتوجهه. يكفي مثلا ان ترى ان الفن الحديث في العالم انما هو عودة الى فنون الشرق الاوسط القديمة بالذات، وان نحتاً يضعه بيكاسو فيه الكثير من النحت السومري الذي صنعه العراقي القديم. والشعر اليوم، ماأكثر امتلاءه، بصوره وروحه، بروحيه الشعر البابلي القديم. وما هذه الا امثلة صغير سريعة على موضوع كبير.

من حوار مع هاشم قاسم
في «النهار العربي والدولي»

× × ×

جاءت مجلة «شعر» في زمن ثوري: وعندما حملت ثورة حقيقية في الرؤيا والاسلوب، حوربت بضراوة، وعلانية. أما في السر، في تلك المنطقة الصامتة من النفس، حيث تختمر الانقلابات الذهنية الحقيقية وتغير طرائق الحياة والتفكير على غير ما يتوقع أهل الضوضاء، فقد بقيت فاعلة، رغم كل محاربة، حتى

في اذهـان الكثيـرين الـذين من دأبهم ان يفكروا شيئا ويقولوا شيئا آخـر، الى ان يهـديهم الله ، اذا هداهم ، ويتـوحـد فيهم القـول والفكـر. وكـان مقياس نجاحها هذا الاختراق اللاشعوري لأذهان مناوئيها. فما حققته «شعر» من تجديد انقلابي كان لا بد له من ان يتحقق على نحـو ما. كان الـزمن زمن ثورة ، وزمن شعـر أيضـاً ، واتحـد الـزمنـان في مجلة جاءت بالضبط في اللحظة الصحيحة ـ كمـا احتجبت فيمـا بعـد في اللحظة الصحيحة ، وبقي شعراؤ ها يتجلون في كتاباتهم هم ، وفي كتابات الذين تلوهم .

والطـريف في مجلة «شعـر» أنها استقطبت اولاً الشعراء الذين كانـوا قد شرعـوا بتمـرداتهم قبل ذلك بسنوات ، كل على طريقته . كنـا في بغـداد بدأنـا المحـاولات الجديدة منذ نهاية الأربعينات ، وطـوال السنـوات الست او السبع الأولى من الخمسينات ، قبل ان تظهـر «شعـر» وكأنها انبثاق لارادات المجددين في العراق ولبنان ، والأقطـار العـربيـة الأخـرى . كان الشعر الجديد قد أصبح قضية . ومع أنه كان قضية من نوع ماقبل ذلك بعشر سنين اوعشرين سنة ، حيـن حاول شعـراء مجـلة «ابـولو» ان يجـددوا على غرارهـم الخـاص ، فان القضيـة هذه المرة اتسمت بجذرية ثورية لم يحلم بمثلهـا شعـراء العـرب منـذ العصر الجاهلي ـ ولو أنها ، كما رأيتها ايامئذ ، لم تبتعد بانطلاقها حتى الأقاصي التي تمنيتها لها .

وجـاءت «شعـر» لتتسلم هذه القضيـة ، وتستمـر بانـدفـاعهـا التمـردي نحـو تخـوم التجـربـة الفذة ، حيث الفردانية المدوِّخة ،

الخطـرة، الـرائعــة. وبعــد ان استقطبت الــرواد، اجتــذبت المــريــدين، فازداد انتشـــار اثــرهــا، واخـذت تكتسب سيمـاء المدرسة. وككل مدرسة، كان لابد لها ان تبلغ حداً زمنيا يجب ان تغلق أبوابها عنده، لأنه ايضاً حد ذهني، او اسلوبي، او ماشئت. غيــر ان عمـليــة الاخـصــاب كانـت قد جرت، وتمت، وعمت نتـائجهـا. واصبحت اللغـة الشعرية بعد «شعر» غير ما كانت عليه قبل «شعر»: طاقة وكشفاً ومغامرة.

ولا يقل عن هذه اللغة أهمية، القدرة التي برزت على استنباع الانساق من خلال اللغة، وحشد هذه الانساق بصور وايقاعات لم يعـرفهـا الشعـر العـربي بهـذه الغـزارة ـ الفعلية والممكنة ـ إلا في المعلقـات وشعـر الفتـرة الذهبية من العصر العباسي، وفي قصائد فترة من العصر الاندلسي ضمت شعراء كابن حزم وابن شهيد.

ولأول مرة منــذ ألف سنـة كانت هنـاك اضـافـات حقيقيـة الى اشكـال القـول العـربي، ستبقى وجهـا اخر لعبقرية اللغة المصرة على مستقبلهـــا. والـذي يجب التأكيـد عليـه هو ان الاضـافـات الجـديـدة لا تعني بالضـرورة إلغـاء الاشكال القديمة. انما الذي تحقق هو أمران، منفصلان ظاهراً متصلان باطناً، اولهما: الطفرة النـوعيـة في القـول، وهي التي وسّعت الأفق التخيلي، أشبـه بما حدث عنـدمـا اختـرع غاليليـو التلسكـوب الحـديث، فادخل في الوعي الانساني رحاب فضاءات كونية كان مغلقاً دونها؛ وثانيهما: سقــوط الضعيف والكـاذب والسخيف ممـا تراكم على الأشكـال

التراثية. اي ان الشعر الجديد اذ حطم قيوداً كثيرة من أجل حريته، اتصالاً منه بنوازع الحرية في الانسان في زمن مهدد بالعبوديات، اتجه بالعين والذهن اتجاهاً زاد من مضائهما في تفحص التجربة الشعرية القديمة كلها، لتقويمها إنسانيا من جديد.

وهذه العوامل كلها، كما كان ربما متوقعاً، لم تبق قاصرة على الشعر، اذ امتد أثرها الى النثر العربي أيضاً. فلغة النثر اليوم، من الرواية الى التقرير الصحفي، مدينة بالكثير من طاقتها وتنويعاتها الى ما انتهى اليه الشعر الجديد من إخصاب في اللغة، والنسق، والصورة، والايقاع - هذا الاخصاب الذي مثلته مجلة «شعر» وهو في اوجه وشدته.

## من حوار مع هاشم قاسم

× × ×

- الحياة الثقافية بالرغم من كل مخاطراتنا وطموحاتنا وتفجراتنا.. بالرغم من كل صرخاتنا وغضبنا وتحركنا، لم تحقق الا القليل مما كنا نحلم به، حتى ليحار المرء احيانا، ويقول اذا كان كل ما سعى اليه يؤدي في النهاية الى هذا التردي الثقافي، فلماذا اصلا سعى؟ ولكن لابد من الاستدراك والتساؤل: هل هناك هذا التردي الذي يجوز لنا معه ان نيأس ونسكت؟

كما ارى المسألة فان الوضع الثقافي يبدو مخيباً لنا لشدة توقعاتنا السابقة، اي انها خيبة نسبية لان في العالم العربي تفجرات ثقافية تكاد تكون احيانا مذهلة، وقد لا يتصل بعضها ببعض، لكنها جارية في اقطار عربية مختلفة بشكل ما كانت لتجري فيه مثلا قبل ثلاثين اواربعين سنة. لا ريب ان الاوضاع السياسية بقيت على اضطراب اوتنامي الاضطراب فيها بحيث اصبحت لها احيانا القوة على نسف كل ما يمكن ان يقام من فكر اوثقافة. اي ان المثقف الذي يتصور انه كان يلعب دورا فاعلا في مجتمع دينامي ليغيره نحو الامثل كثيرا ما يقع ضحية هذه الحركية، التي كان هو احد اسبابها، فنرى في ذلك سقوطا للسعي الثقافي يدفعنا الى الشعور بان ترديا كهذا لا يمكن ان يكون دليلا على اي خير في مسعانا الثقافي.

غير ان هذا الاضطراب السياسي الكبير هوجزء من الاضطراب الثقافي الكبير، وكلاهما في النهاية سيستقران على شكل ما سيكون حتما في صالح الامة وحضارتها. فما يبدو لنا اشبه بالتردي الثقافي انما هو انعكاس للتردي السياسي، ولكنه في الوقت نفسه اضطراب في جسم لن يسقط بسببه، وانما سينتهي الى نوع من الصحة تجعله اقوى مما كان في السابق.

ارجو ان لا يؤخذ هذا على مأخذ التفاؤل الضحل، فالمسألة ليست مسألة تفاؤل، وانما هي مسألة ايمان مني بان الدينامية الفكرية التي ظهرت في ربع القرن الاخير لا يمكن الا ان تؤدي في النهاية الى ما يؤكد على حيوية الامة وعلى حقها في امل كبير.

وربما استطاعت الثقافة في خاتمة الامر ان تطغى بدورها على السياسة على نحو ما، وتسيرها نحو ما يقضي على هذا التمزق وهذا الانحدار نحو اليأس.

ـ يُعطى الشعر الآن من عواطفنا واحتداماتنا اكثر مما يستحق: فالدور الذي لعبه فيما مضى لن يلعبه حاليا او في المستقبل، والذي اراه ان التطور الثقافي الحاصل سيتجه نحو استخدام الطاقة الشعرية العتيدة في اشكال اخرى من التعبير قد يكون لها اثر اكبر في التغيير الثقافي او الفكري في الحياة العربية، ولذلك بدأت اشعر ان الكثير مما ينشر من الشعر، على اهميته بالنسبة للشباب كوسيلة شحن للمخيلة ووسيلة تفريغ للمخيلة ايضا، يبقى يدور في حلقة ذاتية صغيرة الاثر، وعاجزة عن الاتساع بحيث تستوعب هموم العصر، كما كان يتوقع من الشعر فيما مضى. ففي الماضي كان هم الشاعر الواحد هم الامة كلها. اما اليوم فيبدو لي ان هم الشاعر يبدو هما لنفسه، وهذا امر له خطورته وضرورته ايضا. ولكن يخيل الي ان هذه الطاقة في استعمال الصورة والكناية والمجاز واللفظة المتوقدة يجب ان تتحول الى طريقة في القول يمكن ان يستعاد لها فعلها الواسع في المجتمع ونفاذها العريض.

لذا تراني رغم تعلقي بالشعر كعادتي دائما، اصر الان على اهمية الرواية العربية كطريقة لعلها تلعب دورا اشبه بالدور الذي لعبه الشعر في الحقب الماضية. وهذا ما يجعلني اتصور احيانا ان ما يستغرقه الشعر منا من عواطف واحتدام وتفكير ووقت هو أكثر مما

يستحق .

ـ ان الشعر العربي يعتبر مهما لاثره التعبيري في المجتمع . الاجتماعات السياسية كانت تسيرها القصائد . والكثير من المظاهرات التي ادت الى ثورات كبيرة في الوطن العربي كانت تلهبها القصائد . فالشعر كان دائما يلعب دورا كبيرا في حركات التغيير او المطالبة بها . كما لعب شعر المقاومة الفلسطيني بعد ٦٧ دورا مهما واساسيا في خلق روح المقاومة والصمود في فترة من احلك فترات التاريخ العربي . غير أن هذا كله فيما ارى الان قد تغير وكاد يصبح ملغيا بعد ان جعل الراديو والتلفزيون اللذين يستعملهما اهل السلطة يرددان مثل هذا الكلام ويستخدمان اداة في يدها من قبيل الفعل الدعائي او التوجيهي اوغير ذلك . وحتى هنا بات هذا النوع من الدعاية او التوجيه قليل الاثر بالنسبة لما يجري من احداث تحركها افعال سياسية محددة . ولذلك فان الشعر اصبح اقل اثرا من قبل ، لان هناك ادوات اخرى تسعى الى التأثير في النفس هي اعنف فعلا فيما تريد ان تحققه . السينما مثلا او الصورة المرئية ، أو التلفزيون ، هذه كلها وسائل استخدمت الطاقة الشعرية وقللت من اثر الشعر نفسه كشكل مهم من اشكال القول .

على كل ، هذه مسألة حضارية والزمن كفيل بتوضيحها ، غير اني اشعر ان ما حدث في الحضارة الغربية سيحدث في ساحتنا العربية ايضا ، بحيث تحل الرواية والاشكال النثرية محل الشعر ، على ان تكون هذه الاشكال مشحونة بالطاقة الايحائية والهزة

السحرية اللتين هما من ميزات الشعر الكبير.

لعل الكثير من هذا يصدق بشكل خاص على الشعر المنبري، الذي حاربناه في اوائل الخمسينات سعيا نحو شعر جديد يمثل تجدد النفس العربية ويوحي باعماق لها، ما كان الشعر القديم ليلتفت اليها، وكانت الصفة الذاتية هي الغالبة، صفة الفرد متعمقا في اغواره المظلمة لكي يخرج منها بما يحقق انبعاثا لقوى كادت تموت، لكي يحقق قيامة لنفس طال موتها.. وكان لابد لها ان تحيا بهذا الصراخ الجديد.. غير ان هذا الشعر الانبعاثي، التموزي ان شئت، بلغ حده من الفاعلية في روح الامة في السنوات الاخيرة بشكل ملحوظ، وبات الكثير من الشعر المنبري يعود الينا مستفيدا بعض الشيء من تجربة الشعر التموزي، لكنه في الواقع يعود الى تجربة ثبت بطلانها قبل ثلاثين سنة. ولعل محنة الشعراء الشباب هي في هذا الوقوع بين حجري رحى: بين الشعر الذي يريدون ان يكتبوه دافقا من اعماقهم ومتفجرا من رؤاهم، وبين الشعر الآخر الذي يعود بصراخه وتهاويله، مالئا الساحة عليهم، مقدما لهم تبريرات لاتقنعهم. والذي يبدوانه قد تحقق هو ان ينصرف بعض الشباب الى نوع من الشعر هو تمرد مطلق على كل انواع الشعر السابقة بشتى ضروبها وبالكثير من الغضب، بحيث يجدون ان مستمعيهم لا يفهمونهم، وان قراءهم لا يقفون طويلا عند قصائدهم ليستبطنوا ابعادا هم يشعرون انهم تأثروا بها. وهذا ادى الى ضرب من الشعر قد اتمتع به انا وارى فيه صحة

متجـددة للعملية الشعـريـة، التي هي ضرورة اسـاسيـة للمخيلة النشطة التي تميز الذهن العربي، ولكنني اعرف ان هذا الشعر ايضا سيـدور في مغلقـات قليـلا ما تتخطى نفسهـا، وقـد لا تجد نتائجها الحقيقيـة الا في خدمـة اشكال القول الاخرى كالرواية مثلا. شيء من هذا القبيل حدث في العشرينات والثلاثينات في الشعر الاوربي واراه الآن يحدث عندنا، وفي الادب الاوربي استفادت منه الرواية واستمـدت منـه حيوية مجددة، اما عندنا فان ادباءنا يجب ان يلتفتوا بوعي ودرايـة الى هذه التجـربـة الشعـريـة، مستمـدين منهـا دفعا اساسيا في محاولتهم الروائية.

**من حوار مع فوزي شلق**
**في «اللواء» البيروتية**

× × ×

يخيل الي ان الكاتب العربي القديم كان في معظم الاحيان، ولا اقـول في كلهـا، اخلص الى نفسـه والى رؤ يتـه فيـما يقـول وفيـما يكتب، من كاتبنـا العـربي اليـوم. لم يكن الكتـاب القـدامى، اذا تمثلناهم في احسنهم، ليقفوا عند حد شكلي فيما يريدون ان يقولوه، ولـذا كانت عنـدهم الخطـابـة والقصـة والمقـامـة والرسالة والحكاية والامثولة وغيرها. وكانت كلها وسائل للجهر او للتضمين او الترميز لقول ما يلح على ذهن الكاتب استجابة لعصره وظروفه، واستجابة

لحاجته النفسية والعقلية.

ويخيل الي ان كاتبنا اليوم برغم كل ما أُتيح له من انفتاح على حضارات الدنيا بما فيها حضارته هو، مازال يجدد لنفسه مساراً اقرب الى الانغلاق، بحيث يخشى ان يشط ذهنه او قلمه الى ما لا يجوز له التفكير به او ما لا يجوز له التعبير عنه، ويرضى بهذا الشعور المرهق الثقيل بوجود المحرمات، وضرورة القبول بوجودها، وضرورة التصرف بحيث تبقى هذه المحرمات قائمة تحرم العقل العربي من تلك المغامرة الذهنية التي بدونها لا يوجد فكر ولن توجد حضارة.

ويبدو ايضا ان الكاتب العربي بعد ظلام فكري دام قرابة ٧٠٠ سنة يخشى الانبهار اذا ما جابه النور دفعة واحدة. وارى ان كاتبنا لو اطلق لنفسه او حلل لنفسه المغامرة لوجد اساليب للقول تتعدى الصيغ القليلة القائمة الآن، ولتوسع حتى بهذه الصيغ القائمة، بحيث يحق له حينئذ ان يقارن نفسه مع اسلافنا العظماء.

× × ×

ـ الترجمة لغة قبل كل شيء. ولكنها حب قبل ذلك ـ اذا كان للترجمة ان تكون عملية ابداعية (واذا لم تكن ابداعية فهي حتما رديئة ولا تستحق القراءة)، فأن المترجم يجب ان يستجيب لما يترجم بعمق ويعامله كأنه نص كتبه هو، وعليه الان ان يسبكه في لغته. واذا انعدم الحب في ذلك، فأنه لن يستدر من قدرته الا الاقل

الميكانيكي . اذا لم يترجم المرء ليفاخر بالنتيجة النهائية ، فخير له ان ينصرف عن هذا العمل . والحب بالطبع يجب ان تسنده معرفة اللغتين . ولكن مهما تكن معرفة المترجم باللغة الاصلية عميقة ، وهذا شرط اساسي ، فان معرفته للغته يجب ان تكون أعمق . فيجعل امكاناتها تنصاع لحاجته ويتجنب تلك الحَرْفية السخيفة التي لا تحقق الانتقال من لغة الى اخرى الا لابسط الافكار، وتبقى المعاني الكبيرة والمشحونة خارج طاقة المترجم ، وبالتالي خارج الكلام الذي يضعه على الورق . أمانة المترجم يجب ان تكون مطلقة ، يجب ان يتصدى لأدق الظلال ويعرف كيف يستنبع الالفاظ والصيغ لاحتواء تلك والدقائق . فيحقق انتقال الشحنة الصورية والمعنوية من لغة الى لغة . ويبقى الحب هو السر. هو العامل المساعد الخفي في ذلك كله .

يبدو ان الترجمة الجيدة موهبة ، كموهبة الكتابة ، والعديدون من مشاهير المترجمين كانوا ايضا كتابا وشعراء بارزين . هوغو ترجم شكسبير . وبودلير ترجم ادغار ألان بو، وباسترناك نقل أهم مسرحيات شكسبير الى الروسية . وخليل مطران نقل بعضها الى العربية . او قد يشتهر المترجم بما ترجم لروعة اسلوبه ، كما اشتهر سكوت مونكريف بترجمة معجزة بروست الى الانكليزية ، وكما فعلت كونستانس غارنيت بترجمة روائع تولستوي .

ـ كانت الترجمة (وما تزال) الجسر الذي تنتقل عليه الحضارات بين الأمم . وقد ادرك العرب ذلك ، ونقلوا علوم وفلسفات الامم

الاخـرى الى العـربيـة ، وتفـاعل العقل العربي معها تفاعلا حيا ، فكـانت الـترجمـة بذلك نقطة انطلاق للطاقة العربية على الكشف والابـداع . والنهضـة الاوربيـة انـما كانت نتيجـة نقل هذا الكشف والابـداع من اللغـة العـربيـة الى اللغـة اللاتينية اولا ، ثم اللغات الاوربيـة الاخـرى . فكـانت الترجمة هي الجسر الذي انتقلت عليه الحضـارة الى اوربـا عن العرب . ويقوم هذا الجسر اليوم من جديد بين الغـرب وبيننـا ، وهـا نحن لاكثر من مئـة سنـة (بـالتحديد من اواسـط القـرن المـاضي ، وبخاصة بعد توجهات رفاعة الطهطاوي المـدهشـة عنـد انشـائه «مدرسة الألسن» في القاهرة) نستخدم هذا الجسـر الحيـوي . ولكننـا لا نستخدمه بالكثرة الكافية ، رغم ادراكنا العميق لضرورته .

تتقدم العلوم والمعارف اليوم بسرعة مذهلة ، لم يعرف مثلها تأريخ العقـل البشـري . وكلما تلكأنـا قليـلا في اللحاق بها ، بعدت الشقة بيننا وبينها بشكل مضاعف ، والشقة في اتساع متزايد ، لسوء الحظ ، كما يعرف كل من انصرف الى الدراسات العليا في الجامعات الغربية .

احاول ان اتصور احيانا لو ان كل عربي حصل على الماجستير او الـدكتـوراه ، في أي حقـل من حقول المعرفة ، في احدى جامعات العالم الخارجي ، نقل الى العربية كتابا واحدا فقط من الكتب التي درسها او رجع اليها او اعجب بها ، لكانت لدينا الان مكتبة تراجم رائعـة . . واذا لم يحدث ذلـك ، واذا لم يترجـم كل عربـي تثـقف

بالمعارف المعاصرة، اكثر من كتاب واحد، فأننا سنبقى متخلّفين. اذا افترضنا ان الحياة العلمية او العملية لمثل هذا المثقف تقاس، مثلا، بخمس وعشرين سنة، ألا يحق لنا ان نتوقع منه (الا اذا كان مؤلفا ابداعيا، فأننا حينئذ سنكتفي به مؤلفا ونحسد انفسنا عليه) كتابا واحدا يترجمه كل خمس سنوات؟. وبذلك يحقق لنا ـ وهذا اضعف الايمان ـ ترجمة خمسة كتب مهمة، على الاقل، طوال حياته الفاعلة.

انا لست غافلا عن اننا بحاجة الى مؤسسات تتبنى هذه التراجم، وتروجها، وتجعلها جزءا من الغذاء المستمر للعقل العربي. ولست غافلا ايضا عن أن المجتمع العربي، بوجه عام، مازال الكثير من ابنائه يفكرون كما كان يفكر صبية الكتاتيب في سالف الأيام: اذا تخرّج صبي من الكتّاب، فهو قد «ختم» المعرفة، وما عاد بحاجة الى الرجوع الى المزيد من الكتب. ولذا فان الكتاب في مجتمعنا اذا قسناه بالمجتمعات المتقدمة، مازال غريبا لقيطا. وما انا بغافل ايضا عن ان ترجمة الكتب العلمية ـ والفكرية بوجه عام ـ تقتضي قدرة على التقصي اللغوي، والاشتقاق، والنحت، وهذا كله سبقنا اليه الاسلاف منذ اكثر من الف سنة، بجهود أفرادٍ عباقرة، وتحاول تنظيمه اليوم مؤسسات للتعريب، ولكن ما نفع المؤسسات بدون جهود الافراد العباقرة؟

أما السؤال عن الاخطاء التي وقع فيها المترجم العربي، فأمر غير وارد في هذا السياق، كما انه امر يحتاج الى دراسة مفصلة. فأنا

اعـرف مثـلا اكثـر من دكتور وحامل ماجستير كانت الاطروحة التي انفق سنتـين أو ثلاثـا في كتـابتهـا تدور حول ترجمـات شكسبير الى العربية، والفروق التي بينها. مهما يكن من أمر فان الخوف من الخطأ يجب الا يمنـع المـترجم المحب، البارع، عن المجازفة والاجتهاد، وليكن لسان حاله: من يكن افضل معرفة مني، فليتكلم، وليتقدم.

● هنـاك قلة في ترجمـة الـدراسـات النقـديـة بالقيـاس الى الاعمال الابداعية في الوقت الذي يبقى فيه للدراسات النقدية الاثر لبارز في الواقع الثقافي.. فهل ثمة مايبر ر ذلك..؟

- اذا كانت ترجمـة الأعـمال الابـداعيـة تفـوق كما ترجمـة الـدراسات النقـديـة، فلذلـك اسبـاب عديـدة، اهمهـا ان الاقبال على قراءة الاعمال الابداعية اشد بكثير منه على الدراسات النقدية، مما يجعل دور النشر تفضـل التعامل مع الاعمال الابداعية، ثم ان الدراسات النقـديـة كثـيرا ما تعـالـج كتبـا أو روايـات أو قصائد لم تترجم الى العـربيـة، فتبدو ترجمتها كأنها تعالج قضايا هي اقرب الى المجاهيل بالنسبـة للقـاريء العـربي. وفضلا عن ذلك فقد باتت الدراسات النقدية في اللغات الاوربية ملأى بمصطلحات يصعب جدا نقلها الى العـربيـة الا على نحو تقريبي، واحيانا على نحو خاطيء. مما يجعـل الـترجمة عقيمة غير مجدية. قرأت نقدا مترجما لرولان بارت، فوجدت انه راح ضحية انعدام المصطلح الذي كان يمكن ان يجعل

لكــلامــه معنى منطقيـا. اوموحيـا. والكثـير من النقـد الادبي في اللغـات الاجنبيـة مرتبـط ارتبـاطـا جوهـريـا بالفاظ النص المنقود. فالكلمة الواحدة في أية لغة لها قرائنها الصوتية، وايحاءاتها النفسية، وجـذورهـا الـذهنيـة، ومعانيها المتفاوتة المتصلة بتأريخ استعمالها في تلك اللغـة. عنـدما تترجم هذه الكلمة الى لغة اخرى، تفقد كل هذه المـزايـا، وتصبـح شيئـاً آخـر ينتمي الى هذه اللغـة الاخرى. فيكون النقد المرتبط بها في لغتها الاصلية غير وارد بالضرورة بالنسبة الى الكلمة التي ترجمت اليها.

غير ان هنـاك دراسـات نقـدية من النوع النظري، اومن النوع الذي يعتمد طرقا واساليب أساسية، يمكن نقلها الى العربية.

وقد ظهر منها في السنوات الاخيرة عدد لا بأس به، بل إن لجنة الـترجمة في دائرة الشؤون الثقافية ببغداد باتت تشعر أنها بالغت في ايثـار الـدراسات النقدية للترجمة، على غيرها. هناك منها ما نشر، وهنـاك منهـا ما هوقيـد النشـر. ولكن ترجمـة النقد، في نهاية الامر، ينسحب عليها ما قلناه عن قلة الترجمة اصلا، كقضية عامة. مازلنا نعـاني من ندرة المـترجـين الاكفـاء، الذين يتحمسون لما يترجمون، ويجهدون انفسهم بحب في مجابهة مشكلات اللغة والمصطلح في ما يترجمون.

من حوار مع وليد الزبيدي
في جريدة «الثورة».

× × ×

**س ـ كانت الثقافة العربية الجديدة قد بدأت في الأربعينات تتلمس طريقهـا ، وتعيـد النظـر في المـاضي . كيف استطـاعت هذه الثقافة الجـديـدة ، رغم قسوة الحياة وتشبثها بالقديم أن تضرب في الأرض جذورهـا؟ وكيف يمكن ان يحسم الصـراع بين الثقـافـة الاتبـاعية والثقافة الجديدة؟**

ـ لابـد من القـول ان الصراع بين الثقافة الاتباعية والثقافة الجديدة لن ينحسم بسهـولـة ، اولاً لأن الصـراع بين الثقـافتـين من ظواهـر الوعي والاستنارة المتنامية في الأمة وكلتا الثقافتين لها دورها في ذلك ؛ وثـانيـا ، لأن الثقافة الاتباعية تبقي على نفسها بأن تتظاهر بأنها من ضرورات الحيـاة الجـديدة وبالتالي ، بأنها جزء من الثقافة الجديدة . الصـراع بينهـما ، يخيـل الي ، هو صراع من أجـل احتـواء الـواحـدة الأخـرى قبـل اعـلان السيطـرة المطلقـة . ولكن الثقافة الاتباعية ، دخلت معركة خاسرة أصلاً . فالفعل ورد الفعل قانون يسري على ميدان الثقافة ، بقدرما يسري على اي ميدان آخر . الثقافة الجديدة هي رد فعـل المجتمـع العـربي على قرون من الثقـافـة الاتبـاعيـة والوقت لم يحن بعد لرد الفعل اللاحق ، لأن الفعل الجديد مازال في اندفاعه ولم يبلغ بعد مداه الممكن . كما ان رد الفعل اللاحق ، حين يقع ، فلسوف يستمد بعضاً من قوته من الفعل الذي سبقه ـ اي من الثقافة الجديدة ، ولذا فانه لن يعني قطعاً انكفاء لها ، اونكوصاً نحو الثقـافـة الاتبـاعيـة . هنـاك عمليـة تصـاعـد وتحول مستمرة لنا أن نستشف شيئـاً منهـا إذا تأملنـا ولـو برهتين في تاريخ الحركات الأدبية .

والفكرية في الغرب في القرون الخمسة الأخيرة. ولكن لابد من القول ايضاً ان هذا لا يمنع امكانية وقوع فترات من الظلام تفرض على العقل فرضاً، بطريقة او اخرى - كما نرى من تاريخ هذه الحركات نفسها أيضاً.

**س - ولكن ثمة ظواهر كثيرة توحي بأن الثقافة العربية اليوم تعود خمسين عاماً أو أكثر الى الوراء. كيف تفسر ذلك؟**

- هذا قلق شائع ومشروع. غير أن علينا أن نفهم الأمر على وجهه الحقيقي. فالثقافة العربية لن تعود خمسين عاماً الى الوراء - ولا عشرة أعوام. في الثقافة العربية حيوية ستدفع بها الى الأمام باستمرار رغم كل المثبطات السياسية. ولكن المثقفين، فيما يبدو، فقدوا الكثير من تلك القوة المحركة التي كانوا يوماً يتمتعون بها بشكل مباشر، أوغير مباشر. وكذلك كثر في الساحة العربية نوع من الدجل محسوب على الثقافة والمثقفين، وطغى أحياناً حتى أغرق صياحه اصوات المثقفين - الذين لا يحسنون أصلاً رفع العقيرة والصياح بين الصائحين. غير أن الثقافة العربية تبقى نشطة ومحركة في الذهن العربي، وتبقى قوتها الكاشفة تعمل فيه كطاقة تتجاوز كل كبح أو قمع، لتمد المجتمع بحركته المغيرة الصاعدة، مهما بدا عليها العكس. ولكن لابد من الحذر: انتكاس الثقافة لن يعني في النهاية الا انتكاس المجتمع. وانتكاس الثقافة أمر ممكن ووارد، رغم انتشار التعليم - اذا كان التعليم ليس اكثر من خدش لسطح الأمية في العقل والنفس. أو اذا غدا التعليم مجرد

استبدال الأمية القديمة التي لا تعرف القراءة، بأمية جديدة تعرف القراءة - وهي الرعب الحقيقي!

**س - ظهرت في الخمسينات والستينات أصوات فردية متميزة في الثقافة الجديدة، كانت أشبه بالمدارس، وكان لها دور إبداعي خاص، سواء تحدد ام لم يتحدد. وكان صوتك انت أحد هذه الأصوات. الى اين يمكن أن تصل هذه «المدارس»؟ وهل كانت لكم أخطاؤكم وقتذاك؟**

- أخطاؤنا وقتذاك؟ أية أخطاء؟ إذا كان هناك، كما قلت، دور ابداعي خاص قد تحقق، اذن لم تكن هناك أخطاء - الا اذا أخطأ المحب بالمغالاة في حبه، والمؤمن بالانسان بالتطرف في تشبثه بالانسان. والتاريخ مليء بالشواهد على ان المبدعين لا يخطئون. الآخرون هم الذين يخطئون، حين يخذلون حب المبدعين وإيمانهم بمستقبل الانسان. اما هذه «المدارس»، ان كان لابد من تسميتها كذلك، فقد وصلت الى امداء بعيدة بالأسلوب والرؤية معاً، ووسعت آفاق الممكن في الفكر والاحساس والتعبير بعد انغلاق طويل. والشعور بالضيق هو نتيجة حتمية لوعي الاتساع الممكن في زمن رديء. ووعي الشيء هو اول التحفز النفسي والذهني للانطلاق في اتجاهه.

**س - ما مقدار ما تستقي في رواياتك من الأحداث المختزنة في ذاكرتك؟**

- بصراحة، الكثير. طفولتي مازالت هي ينبوعي الأغزر. أنت تعلم

أننـا كنـا أيـام الصغـر في بيت لحم نعتمـد في حياتنا على مصدرين للماء: «عـين القنـاة»، والبئـر المحفـورة قرب كل دار. وفي طفـولتي كثـيراً ما حملنـا المـاء من العـين، وصعـدنـاه بالـدلو من البئر، فكنّا نطمئن الى اننا، رغم ما في ذلك من مشقة ـ نقبلها كأمر عادي من أمـور الحيـاة ـ كنا نطمئن الى اننا لن نعاني الجفاف. هكذا بالضبط هي طفـولتي بالنسبـة الى الكثير من كتاباتي. إنها البئر، أو العين، التي تمدني بالكثـير من النسـغ لما يتنـامى في ذهني من نبت الخيـال، وأرجو أنها ستستمر في منع الجفاف او العطش.

والذي تلا الطفولة بالطبع كثير، ومتزاحم في الذاكرة. وهو الماده الخـام لكـل روائي. ليس هناك روائي جيد لا يعتمد ذاكرته وتجربته الشخصيـة في الـدرجـة الأولى. ولكن المهم هو كيف يستخـدم الـروائي الـذاكـرة والتجـربـة ولأي غرض، ومـا مدى ما يحقق من حسـاسيـة ووهـج ونفـاذ في الجزئيات التي يستقيها، وكيف يركبها، وهـل ينتهي بها إلى «إضـافـة» إلى تجربة عصره، من ناحية، وإلى «إضاءة» لتجارب الآخرين، من ناحية أخرى.

**س ـ سؤال أخير: فأنا اذكر كثيراً من زملائك الذين تخرجوا معك، ولكنهم آثـروا الهجـرة والحيـاة في الخارج. لماذا لم تهاجر ـ وأنا أعلم انـك كنت دائـماً تستطيـع ان تهاجر لو اردت؟ ارجو ان تعذرني عن هذا السؤال الذي تبرره هجرة عشرات الآلاف من المثقفين العرب.**

ـ رفضت الهجـرة منـذ البـدايـة، كمبـدأ، رفضتهـا عن وعي. كلما

سافرت الى الخارج، كنت قبل ان أبدأ السفر اصمم على العودة، وأعود انسجاماً مع ارادتي وتصميمي. أنا حتى اليوم أرثي - اوعلى الأقل آسف - للذين هاجروا، مهما حققوا (إن هم حققوا أبداً) من انجاز في الخارج. كانت الهجرة تبدو لي دائماً كمن يطلب الحياة الهامشية عن قصد. إن شئت، لك ان تتمرد وانت داخل مجتمعك، وفي نطاق امتك وثقافتها وحضارتها، فيكون لتمردّك معناه وفعله وصداه. أما ان تتصور أنك تتمرد وانت تعيش على هامش مجتمع غريب لا تنتمي اليه امةً وثقافةً وحضارة، فانك توهم نفسك وتخدعها. انت في الهجرة صفر، وعليك ان ترضى بوضعك الصفري. اكثر الذين هاجروا، فعلوا ذلك مضطرين - ولكنهم ايضاً فعلوا ذلك يائسين. أنا رفضت اليأس من أمتي منذ ان وعيت، رغم كل ما يضغط على العقل والأعصاب ويطالب باليأس. هناك من يتصور انه في مهجره يواجه مشكلات الوطن والأمة - وهو واهم بالطبع، لأنه اذا لم يصطرع مع هذه المشكلات وهو في البؤرة اللاعجة منها، وفي القلب من الوطن والأمة، لن يعرف المواجهة الحقيقية، التي هي جسدية بقدر ما هي نفسية وذهنية. ولهذا رفضت الهجرة. فهي ما كانت لتعطيني سوى رخاوة الذهن وهامشية البقاء - والوطن مايزال يضج، رغم كل شيء، بالحيوية الفاعلة والوعد بالمستقبل.

من حوار مع مازن البندك
في مجلة «الجيل»

# تشبُّثاً بالحُلم الحضاري . .

في مطلع عام ١٩٨٣ تسلم المؤلف استفتاء من الدكتور سهيل ادريس، رئيس تحرير مجلة «الآداب»، اراد الجواب عليه في اليوم التالي ليتسنى نشره في العدد اللاحق من المجلة. وكان موضوعه «المثقفون والهزيمة»، نتيجة العدوان الصهيوني على الشعبين اللبناني والفلسطيني في صيف ١٩٨٢، ويسأل في الفقرة الثانية منه: «كيف ترون إلى الثقافة العربية الجديدة والى الدور الذي ينبغي ان تضطلع به للاسهام في الخروج من الهزيمة، وتجنيب الجيل العربي القادم اليأس والاستسلام؟»

عزيزي الدكتور سهيل،

لقد طرحت قضية كبيرة وخطيرة في زمن لحقنا منه آلام وجراحات، وفقدنا فيه أرضاً وشهداء وامالا وأحباء. لكن يدهشني أنك تتوقع مني ان استطيع الاجابة بسرعة عن اسئلة تثيرها هذه القضية بقينا قرابة الاربعين عاماً في غمرة منها: تفكيراً وتمرداً،

وصراخاً، وعذاباً.

لست أدري كيف يتسنى للمثقفين، الذين كان لهم شرف الريادة في تطلعات الأمة الذهنية، والاجتماعية والتاريخية، وفي تطلعاتها السياسية والنضالية ـ كيف يتسنى لهم ان يعيدوا تقييم دورهم بأسطر قليلة يكتبها الواحد منهم في هذه الظروف العاتية جواباً عن سؤال عليه ان يسلمه للبريد في غضون يوم او يومين؟

الثقافة العربية الجديدة لا يمكن أن نحقق، اونخطط، لها مساراً ارتجالاً بفقرتين من كلام حلو أوغضوب. علينا ان نختلي بأنفسنا، ونقارع عقلنا، ونعيد النظر في حضارتنا بأجمعها، ونقضي في هذه المهمة أشهراً كثيرة، نتقرى فيها الأبعاد والنتائج التي تحققت ـ أولم تتحقق ـ لكل مسعى عربي في نصف القرن الأخير. وهذه مهمة تتطلب أيضاً، فضلاً عن الوقت، كثيراً من وضوح الذهن وصفاء التفكير والسيطرة على الذات (في زمن يكاد يخلو منها جميعاً) لكي نأتي بفكر ربما لم نفلح بالاتيان بمثله فيما مضى.

ومع ذلك فإنني أرى في هذه اللحظة، وعفو الخاطر، أن الدور الذي ينبغي ان تضطلع به الثقافة العربية للاسهام في الخروج من الهزيمة لا يختلف في جوهره ومداه عن الدور الذي حاول عدد كبير من مثقفي الأمة من الخليج الى المحيط ان يعطوه لهذا الثقافة التي وصلوها بعرقهم ودمائهم، بعشقهم وعبقريتهم، بخيالاتهم وأحلامهم كلها.

غير أن الأوضاع السياسية التي نشأت في اثناء ذلك في اثنين

وعشرين قطراً عربياً (اللهم زد وبارك!) راحت تجزىء، بل تهشم، وباستمرار، كل مسعى يقوم به المثقفون، وراحت بهذه الصيغة او تلك تتضافر باستمرار عنيد لتبديد الحلم العربي هذا، بحيث رأيناه يخيب عام ١٩٤٨، ورأيناه يخيب مرة أخرى عام ١٩٦٧، ورأيناه يخيب مرة ثالثة عام ١٩٨٢ ـ لولا فئة رائعة استطاعت ان تحمي هذا الحلم بدمها، ووقفت في بيروت مانعاً صخرياً غالبت به شراسة الصهيونية لأكثر من خمسة وسبعين يوماً على نحو عجزت عنه أنظمة تقود أمة قوامها ١٥٠ مليون نسمة.

وما نراه اليوم من مواقف اللامبالاة من معظم هذه الانظمة بملايينها البشرية (دع عنك مواردها) مرة اخرى تجاه العراق في وقفته البطولية الصامدة في سبيل الابقاء على تماسك هذه الامة وتوقها الحضاري، يدلل مرة أخرى على اغفالها ـ او تغافلها ـ جوراً وجنوناً عن كل ما يقوله، ويسعى الى تحديده فكراً، مثقفو الأمة العربية في كل مكان.

لذا، يخيل الي ان الفجوة الكبيرة القائمة بين رؤية المثقفين وبين نوازع أصحاب السلطة، ستجعل دور الثقافة يصاب بمثل الاحباط الذي اصيب به فيما مضى، لولا أن هذا الدور يبقى فاعلاً في دواخل المجتمع عن وعي او لا وعي، لولا أن هناك أملاً في ان تجعل مآسي الأمة وفواجعها من هذه الثقافة شيئاً اكثر امتلاء بالحياة وأشد اصراراً عليها ـ شيئاً يكون في توثبه رفض حاسم لليأس الذي يغري الآن الأمة ويهددها في مستقبلها، مادام ثمة فئة رائعة تتشبث

بحلمها كتلك التي قاومت في بيروت بدمها وحلمها، ومادام ثمة من يقف شامخاً على البوابة الشرقية للوطن العربي ببطولة اسطورية تعيد الثقة الى النفس العربية، وتعيد الثقة بالتالي الى حلمها الحضاري الذي لن تتنازل عنه.

# الفــن اولاً، ام الفنـــان؟

أود أن أبـدأ هنـا من نقطـة غدت، فيما أرى، منطلقاً اساسياً في عشرات المحاضرات والنقاشات للكلام حول ماهية الفن العربي، او ماهية الاسلوب الذي يقرر اذا كان الفن عربيا أم لا.

وقد أثيرت هذه النقطة يوماً في قاعة وزارة الثقافة بالرباط في ندوة مهمـة جمعت عدداً كبـيراً من الفنـانـين من معظم أقطـار الـوطن العـربي، عنـدمـا طرح المـرحوم الفنان نزار سليم موضوعاً يقول ما خلاصته إن معرض السنتين ـ الذي كان قد اقيم يومئذ في العاصمة المغربية ـ معني «بتعريب الفن في الأقطار العربية». فعلق على ذلك الفنان والناقد التونسي ناصر بن الشيخ بأن القضية ليست «تعريب الفن»، بل «تعـريب الفنـان نفسـه». وكيف نعـربـه؟ قال الناقد:

تعربه بجمله يرفض مفردات النقد الأوربي في معالجة القضايا الفنية، ويعود إلى التراث العربي وما كتبه المفكرون العرب القدامى في الفن، ويرسم عن وحي ذلك فقط ـ مما قد يجعل معظم اللوحات والمنحوتات التي عرضت في المعرض بحكم اللاغية! وبناء على ذلك طالب بأن يخلص الفنان من فكرة «التعبير» الشخصية، التي قال إنها غربية أصلاً، إلى تصوير ما هو جماعي . . .

هذا الرأي ـ وهو يبدو في ظاهره وارداً، وكثيراً ما نسمعه، او نسمع ما هو مثله، في صيغ متباينة ـ أثار حينئذ جدلاً حول الموضوع الذي نحن بصدده: ماهية الفن العربي اليوم بالنسبة للرسام والنحات (ونحن لم نتطرق بعد الى العمارة)، وكيف ينبذ الفنان العربي فكرة الخامة (وهي أصلاً اوربية)، وفكرة استعمال الزيت والريشة (وهي من نتاج النهضة الاوربية)، في إبراز مكنونات النفس بشكل مرئي يتعدى الصيغة الحرفية الصرف. وبما أن هذا يعني ان الفنان في هذه الحالة انما هو «يعبر» عن نفسه، حق لنا أن نتساءل: هل صحيح أن فكرة «التعبير الشخصي» هي غربية فقط؟ ما الذي كان الشعراء العرب الكبار اذن يفعلون من العصر الجاهلي حتى اواخر العصر العباسي، بل وحتى اليوم؟

ولكن قبل الضياع في متاهات الاسئلة، لابد من مناقشة المقولة المحورية بالذات: «تعريب الفن»، او «تعريب الفنان» (والفكرتان تكادان تعنيان الشيء نفسه)، مهما تكن وسيلتنا لذلك. كأن الفن او الفنان مادة مجردة باستطاعتك أن تحقن فيها عناصر معينة فتعطيها

في الحال هوية عربية!

فالطريقة التي باتت القضية تطرح فيها تشبه بالضبط وضع العربة امام الحصان. من يوجد الآخر: هل الفن يوجد الفنان، ام أن الفنان هو الذي يوجد الفن؟ هل أنت «تعرب» الفن بايجاد نمط من النظريات تفرضه على المبدع، واذا هو قد أصبح عربياً، وأصبح إبداعه فنا عربيا كذلك؟ أم أنك تطلب الى العربي أن يبدع، ثم ترى ما الذي سيتحقق لديه، فيحمل سماته الذهنية والروحية والنفسية تلقائيا؟

هل سأل اول مبدع عربي أوجد زخرفة، اوكتب خطاً، او هندس عمارة: ما الذي يجب ان ارسم اوأخطط لكي يكون فناً عربياً؟ هل تساءل يحيى الواسطي، حين راح يرسم أحداث مقامات الحريري: كيف أجعل فني عربياً؟

يقول مؤرخ الفن والناقد الكبير اي. هـ. غومبريتش في كتابه «قصة الفن»: «ليس هناك في حقيقة الأمر شيء اسمه «الفن». انما هناك فقط فنانون. هؤلاء الفنانون كانوا رجالاً أخذوا ذات يوم تراباً ملونا، ورسموا به بخشونة جاموساً على حائط كهف. واليوم يشتري بعضهم أصباغاً ويرسمون بها صوراً يلصقونها على ألواح كبيرة. . .»

إن الفن هو ما ينتجه الفنان. والفن العربي هو بالضبط ما ينتجه الفنان العربي. وبقدر ما يشتد وعيه لتراكماته التاريخية والحضارية، وادراكه حاجاته هو وحاجات مجتمعة معاً، وتحكمه بامكانات المادة

الميسرة لديه، يكون نتاجه في حكمنا أقرب الى الجودة، أي اقرب الى تلك المرتبة التي يتخلق له فيها إشعاع من الوقع والمعنى لا ينطفىء مع انحسار زمانه. والفن العربي هو ما ينتجه هذا الفنان، وقد أضاف الى هذا كله، وعيه الصلة الحميمة القائمة بينه وبين قضاياه الحياتية في القرن العشرين، بكل ما في ذلك من تعقيدات وضغوط. إنه ينتج وهو في الوسط من خضم من القوى التي تتفاعل فيما حوله، كما تتفاعل في أعماقه، وهو يستجيب لها بأقصى حساسيته من داخل وضعه العربي بحكم الضرورة ـ من داخل جلده العربي الذي يعين كيانه قدراً لا مفر له منه. فالفنان لا يبدع في فراغ وجودي ضمن اطار من المعادلات الجاهزة، التي قد يستطيع أي منظر ذكي أن يضعها. وهو لو عمل فقط ضمن اطار هذه المعادلات، لربما أضحى في أحسن الأحوال صانعاً ماهراً يكرر المنجزات الماضية ـ يكررها وقد انتزعت من سياقاتها التي تعطيها معناها ونفاذها. . . أما الابداع فيبقى قضية أخرى تماماً.

الفنان اذن، كالمفكر، يحاول التحكم بنتاج الانسان الحضاري برمته، ويخضعه لنوعين اساسيين من التجربة: التجربة التاريخية ـ التي هي التجربة العربية في سياق تجارب العالم ـ والتجربة النفسية، او الذاتية، التي تدلل على وجوده شخصاً له فذاذة خاصة، يعيش الصراع والتمزق بقدر ما يعيش الطموح والحلم، المأساة والتوق، التي يعيشها جميعاً جيله العربي. هذا الفنان، بعد ان يكون قد صنع ما صنع، ورأى ما رأى، هو الذي علينا ان نتناول رؤاه، التي

لابد أنها تحركت بفعل من التجربة العربية المعاصرة، بكل خلفياتها وتـداخـلاتهـا، بكل تحدياتها الراهنة وامتداداتها المستقبلية، ونتأمل فيهـا: هل حقق بتهـاويله المـرئيـة، بابتكـاراتـه البصرية، ما يميزه كعـربي، ومـا يجسـد في الـوقت نفسـه إنسانيته، فيكون فيها إغناء لرؤى الانسان أينما كان؟

ونحن حين نبغي استخلاص الخصائص الجوهرية في أمرٍ يعمم على الأمة بأجمعها، سنجد ان لكل فنان مساهمة لا يمكن ان تكون الا جزئية. وهذه المساهمة نفسها، بالنسبة للفنان الواحد، يجب ان تكون مجموع أعماله الفنية طوال عمره الفاعل، وعبر مراحل تطوره كلهـا. وبـالجمـع العريض بين هذه المساهمات جميعاً لعدد كبير من الفنـانـين ـ والغـزارة والتنـويع أمران أساسيان في ذلك ـ نستطيع أن نهيء المـادة الضـروريـة لتأملنا الصحيح ودراستنا لماهية فن هؤلاء المبدعين، ومدى ما يتمتع به فنهم من خصوصية.

وفي بحثنـا عن الخصـوصيـة، في هذه الحـالـة، نحن انما نعمل الـذهن والتقـري فيما هو قد تحقق، وفيما هو قيد التحقيق باستمرار. والخصـوصيـة ليست هي الهـويـة: انـما هي من ظواهـر الهـوية، او مزايـاهـا. أمـا الهوية فهي مجموع ما انتجه المبدعون طوال فترة ما، ومازالوا مستمرين في انتاجه. وهي ليست فقط ما تحقق من إبداع في المـاضي، كما يتصـور البعض. فلو اردنـا معـرفـة الهوية الفرنسية، مثـلاً، هل نقـول انهـا ما تبلور منها في القرون الوسطى؟ او في عصر النهضـة الاوربيـة؟ او في عصـر فلاسفـة القرون الثامن عشر؟ او في

الثـورة الفـرنسيـة؟ اوفي توالي جمهوريات القرن التاسع عشر؟ أو في تفجرات الأفكار والأساليب طوال القرن العشرين؟ انها هذه كلها، متداخلة ومتفاعلة معاً، ومتجهة في الوقت نفسه نحو المستقبل. اي أن الهوية، التي تبقي خصوصياتها في تجل متواتر، شيء متنام أبداً ولا يمكن له ان ينغلق الا بمـوت الامـة. وهـذا بالضبـط ما ينطبق على الأمـة العـربيـة من خلال تاريخهـا الطـويل، وما نتوقعه لها من مستقبل أطول: إننا بقدر ما نتسلّم من تراث، نصنع التراث نحن ايضاً لزماننا وللأزمنة القادمة.

من الـواضـح أن أزمـة الثقـافة العربية المعاصرة، حين نجد اننا نتخبـط في استخـلاص الخصـوصية التي تعين لابداعنا وجهه، انما هي أزمة تحديد هويتنا على نحو يمكننا في الوقت نفسه من تنميتها ديناميًا ـ أي بحركة فاعلة ومستمرة. والفنانون على مختلف أساليب التعبيـر الميســرة لهم، انـما هم في محاولـة دائبـة للخـروج من هذه الأزمـة: أي أنهم يسـاهمون في البحث عن طريق ابـداعهم بقدر ما يحركون النفس والعقل في الاتجاه الذي يبقى البحث فيه من دلائل الحيوية والقدرة على البقاء والغلبة بالنسبة للأمة.

أمـا أن يزعم البعض ان هذا كله جزء من التفكيـر الذي انتهت اليـه حضـارة الغرب، وأننا بسعينا هذا نحاول ان «نتغرب»، فزعم باطل، غير مبني على معرفة حقيقية بواقع الحضارة اليوم. فحضارة الغرب، اذا كان لابد لنا من تسميتها هكذا، اذا تمعنا فيها، وجدنا أنهـا حصيلة حضـارات التاريخ قاطبة، بما فيها حضارات الشرق،

وحضـارات العـرب والاسـلام بوجـه خاص. والثورة في الأساليب الفنيـة، من الـرسم الى النحت الى العمارة، في المئة سنة الأخيرة، تمثل في الكثير منها توجه مبدعي العالم الغربي الى فنون الحضارات غير الغـربيـة ـ اي توجـه الغرب نحو فنون الشرق بامتداداته كلها ـ ومحاولة استيعابها والتغذّي بها، وادخال التغيير على أنماط الابداع، وبالتالي انماط الحياة، بتأثير منها.

ولقد وجدت أن أحد الامثلة المهمة على «المستقبلية الغربية» في الفن المعـماري، وهـو المركز الثقافي الضخم، والرائع الذي تم بناؤه قبـل سنتـين في كراكـاس عاصمـة فنـزويلا، يستقي شكله النهائي وتجربته الحسية من زاقورات العراق القديم! وهو مع ذلك يجمع في تفـاصيله نتـاج عبقـريات فنانين عديدين، هم الذين يجعلون للفن الفنزويلي «خصوصيته»، دون أن يعزلوه عن سياق الابداع الانساني.

المبدع اذن هو الذي ينبغي علينا أن نتأمل في أعماله، لنستخلص منها ماهية الفن العربي اليوم. نحن لا نعربه، اونعرب فنه مسبقاً. بل هو الـذي سيقـرر، بكـونه عربيا، مقتربنا من خصوصيته. . قد نقول إن عمل الفنان العربي مازال قاصراً، في الأغلب، عن تجربته الحقيقيـة. اي ان تجربتـه أكـبر من عمله، اوأن طمـوحـه أبعد من إنجـازه. ولكن هذه حالـة تتخـذ لها لبـوسـاً يتغـير، وإن تكن في جوهـرهـا باقيـة، مادام الفنـان يعي الاشكالية الحاصلة بين الواقع والحلم. وهي اشكـاليـة باتت من صفـات القضيـة المتنـاميـة التي

يدفعها الفنان قدماً بعمله المتواتر، مؤكداً بذلك حضوره في عالم اليوم، وتصميمه على التقريب بين الممكن والمستحيل. لأن الطموح يجب ان يبقى دائماً أبعد من الانجاز، على ان يكون في الشقة التي بينهما دليلاً على ان الفنان يحاول أن يتخطى قصوره مع كل عمل جديد، حاملاً معه أحلامه الذاتية، التي هي بعض أحلام أمته، وطموح الانسانية جمعاء، في وقت واحد. من أعمال هذا الفنان، ومئات المبدعين الذين مثله، نستمد المعايير التي تحدد في النهاية ماهية الفن العربي، وخصوصيته.

١٩٨٤

# يوميات بصرية

# لمعماري عربي

هذه اليـوميـات البصـرية يمكن ان تسمى ايضا «تنويعات على القـوس . » وكـون الفنان معمارياً عربيا يضفي على الموضوع مغزى خاصـا : فقـد اقـترن العـرب في اذهـان النـاس اقترانا وثيقا بعمارة الاقـواس حتى ليتسـاءل المرء الم يكن العرب هم الذين اخترعوها . ولمـا كان معـاذ الآلـوسي عراقيـا ، فانـه قد يؤكـد على ان القـوس استعملت لأول مرة بشكـل كبـير وذي وظيفـة بنيـويـة عند البابليين والآشوريين ، وهؤلاء هم ، حضاريا وتاريخيا ، العرب الاوائل الذين هاجروا شمالا من الجزيرة العربية لكيما يؤسسوا حضارة تلو حضارة في المدن العظيمة التي انشأوها على ضفاف دجلة والفرات . وهكذا فأن انغماسه في موضوع القوس المعمارية انما هو ضرب من البحث في دخيلة النفس ، وتغلغـل في اعـماق الـذاكرة الجماعية - انه ضرب من العودة الى الجذور.

على المرء هنا ان يحذر لئلا يفترض، كما يفترض فيما يبدو الكثيرون، ان المهندس المعماري، بمجرد استخدامه القوس بشكل ما مهما يكن خارجيا، يحيي التراث العربي. والاستاذ الآلوسي، كمفكر ومصمم، ابرع من ان يرضى بمثل هذا الموقف السهل التبسيطي ـ وهو موقف ادى في السنوات الأخيرة الى الكثير من العمارة الرديئة. انه شديد الوعي لكل ما يجب ان يدخل عضويا في التخطيط لكي يجعل من القوس لا مجرد استمرار ظاهري للماضي، بل عاملا بنائيا جوهريا في تجسيد رؤية للحاضر، توحي بالماضي ولكنها لا تسقط تحت عبئه. ليس ثمة مهندس في العالم، عربيا كان ام غير عربي، يستطيع ان يجترح مرة اخرى معجزة «قبة الصخرة» بالقدس: وان المرء ليتساءل هل كان ميكيلا نجلو يعرف شيئا عنها، وما الذي كان ليقوله عنها لو كان يعرفها. ولكنها، شأنها شأن العديد من المباني العربية العظيمة الاخرى التي اعتمدت التنويع على موضوع القوس، تقف مصدراً للالهام والتحدي امام المعماريين العرب اليوم. وعندما نذكر حصن الأخيضر (المقام في القرن السابع او الثامن للميلاد) في اواسط العراق، ناهيك عن العمارات العباسية الرائعة التي ما تزال قائمة في بعضها ببغداد، بما فيها من تراكب للايقاعات البصرية المبنية على القوس، فاننا نجد المزيد من التبرير لهذا الهوس الخلاق بالقوس في تخطيطات مهندس عربي.

ما هي القوس بالضبط؟ يقول ليوناردو دافنشي: «ما القوس الا

قوة يسببها ضعفـان اثنـان. لأن القوس في المباني تتكون من قطعتي دائـرة، وبـما ان كلتـا القطعتـين ضعيفـة جدا بحـد ذاتها وتميل الى السقـوط، وبـما ان الـواحـدة تقاوم سقوط الأخرى، فان الضعفين يتحولان الى قوة واحدة.»

انهـا ضديـد جميـل، هذه القـوة التي «يسببها ضعفان» ـ بالمعنى الفيـزيـائي الفعـلي. وبـالمعنى البصـري ايضـا، يجد المـرء متعة في «السقـوطين» الاثنين اللذين يقاوم كلاهما الآخر: ان ثمة ايحاء بقوة عاطفيـة في الخـط الـذي يتصـاعـد من الارض وينحني مع السـماء ليسقـط ثانيـة الى الارض. واذ يتكـاثـر هذا الشكـل، فان وقعه في الغـالب اشبـه بالموسيقى التي تملأ الصدر بجذل او انشراح فجائي يكاد يعجز عنه اي تحليل.

لعـل هذا هو الـوقـع الـذي تبحث عنـه وتحققـه اعـمال معـاذ الألوسي، حيث تستخدم وسائل معمارية اخرى لخدمة هذا الغرض الاسـاسي من القـوس. ان الفضـاء في هذه الـرسوم يُحتوى ويُطلق على غرار معـين، يؤدي الى الاحسـاس بالمزيد من الفضاء. ويتم ذلـك كله ضمن مقيـاس انسـاني جدا. اذ يبـدو ان حوار الاقـواس يجري بمصطلحـات انسـانية: فالمرء قد يشعر انه اطول قامة، واكثر كبراً، حين تبقيـه الـدرامـة المحيطـة به، او الواقعة تحت بصره، في المركز من الاشياء، ولا تنال ابدا من قامته التي له حقه فيها.

لنا ان نسترسل في التأمل على هذا النحو، او اي نحو آخر. وقد ركـزت انـا على القـوس، غير ان هذه التخطيطـات توحي ببحث

متعدد كثير الخيال يماثل ما يحاوله الشاعر في دفتر ملاحظاته. فتصيد الشـاعـر للصـور اللفظية يوازيه هنا تصيد المهندس المعماري للصور البصرية - والمحك في كلتا الحالتين هو القدرة على الايحاء. وانا اجد الايحـاء في هذه «اليـوميـات» دائبا في عمله، جاعلا من كل تخطيط قطعـة شعرية ماتعة مكتفية بذاتها ضمن حالتها الذهنية ولكنها، في الـوقت نفسـه، تلمّـح الى الصنيـع البـديـع الكامل الذي لابد أن يلحقها.

١٩٨٣

# من حالات الفن

## سردنابال، بين الاسطورة والواقع

من أجمل اللوحات التي يراها زائر متحف اللوفر، حين يبلغ القاعات التي تعرض الفن الفرنسي في القرن التاسع عشر، لوحة ليوجين ديلاكروا تدعى «موت سردنابال». وهي، كالعديد من لوحات ديلاكروا والفنانين الذين عاصروه، لوحة كبيرة جداً، تشتعل لوناً، وتفيض وهجاً. انها صورة سردنابالس، آخر ملوك آشور (كما كانت تقول كتب التاريخ آنئذ)، وقد اضطجع على أريكته الضخمة، وعلى قدميه ارتمت شابة جميلة شبه عارية، ومن حولها ثمة مجزرة رهيبة، ونيران تلتهم قصر الملك، وسوف تلتهم الملك وعشيقته أيضاً، في محرقة جنائزية هيأها لنفسه واحد من

أعظم وأغـرب ملوك الشرق: إنه بطل اسطوري، ولكنه أيضاً جزء من تاريخ حقيقي، بطل ألهب خيال الرسام الكبير، كما الهب خيال فترة بكـاملهـا امتلأت به شعـراً ورسماً، بالفرنسية والانكليزية، في باريس ولنـدن، وفهمـه الكتـاب والفنـانون والمؤ رخون كما شاء لهم هواهم، وكـما شاءت لهم روح العصـر الذي كانوا هم صانعيه ومن صنعه، في آن معاً.

قبـل كل شيء، يجب ان نتـذكر تاريخ عرض اللوحة لأول مرة: إنـه عام ١٨٢٧ أي ان رسـامهـا ديلاكروا، الذي ولد عام ١٧٩٨، كان دون الثـلاثـين من عمـره عندما رسمها وعرضها في «الصالون» بباريس. وقد جاءته الفكرة، مبدأيا، عن مصدرين:

المصـدر الأول هو الجـو الثقـافي العـام في باريس ما بعـد الثـورة الفـرنسيـة وعصـر نابـوليـون، اذ كان ثمـة بين الشبـاب البـاريسي إعجـاب عميق بالشخصيـات التـاريخية الكبيرة التي تجمع بين أبهة الملك، والاستبـداد، والعشق، والنهـايـة الفاجعة، رجالاً كانت ام نسـاء ـ والأخـيرات من امثـال سمـيراميس، وكليـوباترا، وديدونه ملكـة قرطـاج ـ لأنهم رأوا ان هذه الشخصيـات تمثـل الانسـان في أعمق نزعـاتـه المظلمـة المكتومة، وتجسدها. وقد وجدوا معظمها في تاريخ الشرق، او التاريخ الروماني. وسردنابالس شخصية «تاريخية» كان ديـودورس الصقـلي قد كتب عنهـا مطـولا في تاريخـه القـديم، وصورها على هذا النحو الذي بات يثير خيال وتوق هؤلاء الشعراء والكتاب والفنانين من الشباب.

أمـا المصدر الثاني، والمباشر، الذي استقى منه ديلاكروا إلهامه، فكـان مسـرحيـة «مأسـاة سردنـابـالس» للشـاعر الانكليزي اللورد بايـرون، الـذي كان معبـود الشبـاب في باريس في تلك الفـترة بالضبـط. ويـوم جاءهم ان بايـرون مات في ميسـولـونغي (في بلاد اليـونـان) وهـو يحارب العثـمانيـين من أجـل تحريـر اليـونـان، بكاهُ ديـلاكـروا، كما بكـاه زميله المـوسيقي الفـرنسي هكتـور برليـوز، وعشـرات المبـدعـين الذين سيصنعون لفرنسا حركتها الرومانسية، ولبسوا عليه شعارات الحداد.

مات بايـرون عام ١٨٢٤، غير أن أثـر حيـاتـه وقصـائـده ومسـرحيـاتـه، ومـواقفه التمردية التي اقترنت باسمه، بقي طاغيا. وكان قد كتب «مأساة سردنابالس» شعراً وهو في منفاه الاختياري في ايطاليا ـ في مدينة رافنا، ونشرها عام ١٨٢١. وهي الفترة التي كتب فيهـا ايضـاً «مـانفـريـد» و«قـايين» إلى جانب مسرحيات اخرى، وقصائد كثيرة كان ينظمها جميعاً بسـرعة مدهشة، وتنشر في الحال في انكلترا، وتلقى رواجـاً قلما عرفـه شاعـر إبـان حيـاتـه. وكلتـا الشخصيتـين، سردنـابـال ومانفريد، لعبت في خيال القرن التاسع عشـر دوراً كبـيراً مخصبـا بالنسبـة للأدب والفن في معظم الأقطـار الأوربية، وساهمتا كلتاهما في اعطاء الشعر والرسم والمسرح لوناً معينا كان له أثره السيكولوجي الغريب حتى نهايات القرن.

وفي انكلترا كان ثمـة رسـام يدعى جون مارتن، لا يقـل عن ديـلاكـروا تأثرا بكتابات بايرون، ولا تقل لوحاته حجماً، ان لم تزد،

عن لوحات ديلاكروا. وقد رسم هو أيضاً لوحة كبيرة، متأثراً «بمأساة سردنابالس» لبايرون، دعاها «سقوط نينوى». وفي عام ١٨٣٤، أي بعد عرض لوحة ديلاكروا في باريس بسبع سنوات، أخرج وليم مكريدي مسرحية بايرون في لندن. وكان من الطبيعي ان يؤلف المشهد الأخير على غرار لوحة جون مارتن، بكل ما فيها من فخامة، وجلال، ورعب. ولابد من القول إن الضعف الدرامي في معظم مسرحيات النصف الأول من القرن التاسع عشر، بما فيها مسرحيات بايرون الشعرية، كان يعوض عنه المخرجون بالمسرحة الاحتفالية والفرجة، فيكثرون من متعة العين والأذن، حيث قد تقصر عن المطلوب متعة العقل.

ولكن، قبل ان نسترسل: من هو بالضبط سردنابالس (باللفظ اللاتيني المبني على أصل إغريقي)، او سردنابال (كما جعله الفرنسيون، بحذف المقطع اللاتيني الأخير، على عادتهم)؟

تزعم التوارة، ضمن الكلام الكثير، في عدد من اسفار «العهد القديم»، عن الامبراطورية الآشورية التي، في الواقع، كانت الدويلة اليهودية لبضعة قرون من توابعها الصغار، أن اسمه اسنابار. ولكن اسمه الحقيقي كشفت عنه الحفريات في نينوى في القرن الماضي، وهو آشور بانيبال. قد نتأمل التحريف الذي جرى عن طريق اليونانيين من آشور بانيبال الى سردنابال (س)، ونجده من الظواهر المألوفة في التاريخ الذي دونه الاغريق، ولاسيما الهلنستيون بعد عصر الاسكندر، وأخذه عنهم الرومان فيما بعد، ثم

اوريـا المسيحيـة. وقـد كان لآشـور بانيبـال سمعـة رائعة، تناولتها الحقب بعـده، وسحرت الاغريق، الى ان غدا، بعد مضي حوالي ستمئـة سنـة على موتـه، أقـرب الى الاسطـورة شموخاً، وجمالاً، وغـرابـة، يوم كتب عنـه المؤرخ اللاتيني ديودورس الصقلي، وبلور شخصيتـه على الغـرار الـذي فهمـه، والـذي بقي ماثـلاً في اذهان الدارسين طوال ما يقارب تسعة عشر قرناً من الزمان.

ولـد ديـودورس في جزيرة صقلية في القرن الأول ق. م.، وكان معاصراً ليوليوس قيصر وأغسطس قيصر. وعندما اراد ان يجمع المواد لكتبـه في التـاريخ، تجشم مصاعب السفر في سبيل أبحاثه، ورحل الى أمـاكن عديـدة في اوربا وآسيا، وزعم أنه جاء الى العراق. ثم قضى شطـراً كبـيراً من حيـاتـه في مدينـة روما. وقد سمى كتابه في التـاريـخ «ببيليـوتيكـا هستوريكا» ـ أي «المكتبة التاريخية» ـ وجعله تاريخـاً للعـالم، يبـدأ بالفـترة الاسطـوريـة السحيقـة في القـدم، ويتسلسـل زمنيـا حتى يبلغ بدايـات حروب يوليـوس قيصر في بلاد الغـال (فـرنسـا حاليا). وجاءت «مكتبته» هذه في أربعين جزءاً، لم يصلنـا منهـا بنصهـا الكـامـل الا خمسـة عشـر جزءاً، وشذرات من الأجزاء الأخرى.

ولمـا كان ديودورس يجمع بين الاسطورة والحدث، على نحو يكاد لا يفرق بينهما، فانه اليوم لا يعتمد عليه كثيراً كمؤرخ. ولكنه شـديـد الامتـاع لوفرة ما عنده من تفاصيل، معظمها لم يوجد في اي مرجع آخر.

كتب ديودورس سيرة الملك الآشوري آشور بانيبال، وقد تحول اسمه لديه الى سرد نابالس، وخلط بين شخصية وأفعال هذا الملك العظيم، الذي حكم من ٦٦٨ - ٦٢٧ ق. م.، وبين سيرة الملك الضعيف الذي تلا خلفه، واسمه شنشارشكون، الذي كان فعلاً آخر ملوك آشور، وهو الذي حرق نفسه وقصره وخدمه وحشمه عند هزيمته عام ٦١٢ ق. م.، بعد موت آشور بانيبال بخمسة عشر عاماً. وكان الذي أطاح به نابوبولاصر، حاكم مدينة بابل، مستصحباً ابنه الفتى نبوخذنصر، الذي كان يومئذ في الثامنة عشرة من عمره.

كيف صور ديودورس آشور بانيبال / سردنابالس؟

صوره ملكاً شديد الترف، شديد التعلق بالملذات، متنعما بثراء امبراطوريته التي كانت تتحكم بمصائر الشرق، وقد شيد لنفسه في نينوى (التي يسميها المؤرخ «نينوس») قصراً لم يعرف البشر نظيراً له عمراناً وفناً. ولكن قائداً كلدانياً، يدعى بليسيس، يتآمر عليه مع ارباسيس الميدي، ويحشدان معاً جيشاً كبيراً يزحفان به على عاصمة سردنابالس. عندها، تستفيق رجولة الملك، وتتقد همته، وينصرف عن مشاغل الترف واللذائذ، ويقود بنفسه جيشه - بعد ان كان عاطلاً لزمن طويل - ويهزم المتمردين في ثلاث معارك متعاقبة. غير أنهم يعيدون الكرة، ويحاصرونه في «نينوس» لسنتين كاملتين، إلى ان يمل القتال، وييأس من وضعه، فيجمع في قصره كنوزه، وجواريه، وخصيانه، ويحرق نفسه معهم جميعاً، وكأنه يعبر

عن نهاية الامبراطورية العظيمة بسقوطها في نيران كنيران الشمس اللاهبة وهي تغيب بين الغيوم الحمراء في أعقاب يوم شتائي .

هذه الصورة المتوهجة ، المحركة للاعجاب والأسى ، لرؤى الحب والمجد والموت كلها معاً ، هي التي سحرت بايرون ، وجعلته يكتب مسرحيته التي سحر بها بدوره ديلاكروا وجون مارتن والعديدين الآخرين . وكان بايرون قد أعجب من قبل بصورة سنحاريب ، كما وجدها في احد أسفار التوارة ، ووصف في احدى قصائده كيف ان جحافله أغارت وهي «تلتمع بالأرجوان والذهب» . وفي صورة ديودورس للملك الآشوري ، رأى بايرون شيئاً من نفسه ومن مأساته الشخصية ، كما رأى بطولة من نوع كانت الثورة الفرنسية وحروب نابوليون قد أوجدته كشيء سحري مستحيل ، تبتغيه النفس وتلاحقه ، ولكنها تتحطم دونه .

صور بايرون سردنابالس ملكاً شديد الترف ، ولكنه شجاع شديد البأس ، لطيف المعشر ، وكثير السخرية . غير ان الحياة لا تتغافل عن رجال من هذا القبيل ، رجال يتصورون أن بأمكانهم أن يجمعوا بين نقائض السطوة العاتية ولذائذ المتع الحسية والذهنية . فيتآمر على سردنابالس العراف الكلداني بلسيس وحاكم ميديا ارباسيس ، ويتزعمان ثورةً عليه ، طمعاً في عرشه . عندها ، ينفض عن نفسه خمول الترف ، وتحثه جاريته اليونانية ميرها (التي يؤثرها على الأخريات كلهن) على مقاومة المتمردين . فيخرج على رأس جنوده ويقاتل بضراوة . ولكنه ينهزم . فيرتب لانسحاب زوجته

الملكة زارينا، وكل من يريد الخلاص من نينوى المهددة، ويهيىء محرقة جنائزية كبيرة يعلوها عرشه، يصعد اليه ومعه ميرها، وتلتهمهما النيران معاً، كما تلتهم القصر وما فيه، والمتمردون يجتاحون المدينة ـ بالضبط كما صور المشهد كل من ديلاكروا وجون مارتن.

ولكن ما هي الحقيقة التاريخية بشأن سردنابالس، هذا الذي راق للناس أن يتصوروه لأكثر من الفي سنة طاغيةً يعيش لملذاته، متخنثا في حياته الخاصة يطلب الموت اخيراً احتراقاً مع جواريه؟ لقد كشفت التنقيبات في النصف الثاني من القرن الماضي عن شخصية هي على النقيض تماماً من ذلك كله. فقد تبين أن آشور بانيبال كان ملكاً مستنيراً، واداريا بارعاً، ورجلاً شجاعاً ملهاته، اذا لم يكن يقاتل الأعداء في معركة، هي صيد الأسود. وقد صور ذلك في جداريات رائعة من النحت الناتىء ملأ بها ردهات قصره في نينوى ـ صور فيها معاركه الرهيبة بتفصيل دقيق لم تعرف مثله فنون التصوير في التاريخ، كما صور خروجه لصيد الأسود على عربة تجرها الخيل، وليس برفقته الا السائق وعدد قليل جدا من الرجال.

كان آشور بانيبال ابن ملك عظيم آخر، هو اسرحدون. وقد حكم قرابة الأربعين سنة، وآشور في أوج عزها وعظمتها.

حالما رقي العرش، اضطربت أحوال مصر الفرعونية التي اجتاحها ملك الحبشه ترهاقه (تاركو)، فأسرع اليها آشور بانيبال بجيش كبير، وانقذ مصر من الأحباش. بيد أن الأحباش أعادوا

الهجوم والقتل والتنكيل ، فخرج اليهم مرة اخرى، ودحرهم، وطردهم من البلاد، وبقي يزحف بقواته على ضفاف النيل جنوباً حتى بلغ مدينة «طيبة» العظيمة في صعيد مصر ـ «المدينة ذات البوابات المئة» ـ وأمن للمصريين حياتهم تحت حكمه، ثم وافق على الانسحاب من مصر ليحكمها أحد فراعنتها، بساميتيخ.

وقد هزم آشور بانيبال العيلاميين، أعداء آشور التقليديين، في معركة طاحنة، وجيء له برأس ملكهم تويمان الى نينوى (عام ٦٥٣ ق. م.) ليعلقه على شجرة في حديقته. وأخضع تمردا من حاكم بابل، وبسط ظلّه على الجزيرة العربية، كما فتح صور وسيطر على لبنان. وكان في كل قطر يخضعه او يستعيده يعين ملكاً او حاكماً يدين له بالطاعة.

ونعمت الدولة الآشورية في عهده بالثراء والرفاه والسطوة. وكان يحتفل بانتصاراته باقامة المباني الكبرى في مدن وادي الرافدين، وبخاصة في عاصمته نينوى. وقد اكتشفت بقايا قصره في تل قوينجق (بالموصل)، واذا هو في تخطيطه، وما فيه من أعمال الفن، يمثل ذروة العبقرية الآشورية في النحت والعمارة.

وأهم من ذلك كله، أن اشور بانيبال كان راعيا سخيا للآداب والفنون. ومكتبته العظيمة هي التي احتفظت لنا بالكثير مما نعرفه اليوم من آداب وفكر وادي الرافدين، اذ جمع فيها كتابات ومدونات العصور التي سبقته، بما فيها تلكِ الدرة الفريدة: ملحمة كلكامش.

هذا كله كان مما سيبرز شيئاً فشيئاً في التنقيبات التي استمرت في العراق منذ اوائل اربعينات القرن التاسع عشر حتى اليوم . أما بالنسبة لديلاكروا، كما للعديد من معاصريه، فكانت الشخصية التاريخية الكبيرة رمزاً يحرك الأخيلة البعيدة، ويستثير العواطف الجامحة، ويعوض بالوهام ما يفتقر اليه الواقع اليومي . وكان سردنابال واحداً من هذه الشخصيات التي استجابت لرؤاه المحمومة على النحو الذي صوره بايرون : فهو تاريخي ، والقِدَم السحيق يكرسه كنمط أعلى مستقر في حنايا اللاوعي الانساني، وهو مؤاتٍ لما ينوش العصر من تباريح ولوعات غريبة ، هي لوعات ذلك التيار الجديد، تيار الرومانسية . ويقول ماريو براتز إن حمى الملاريا التي أصابت ديلاكروا عام ١٨٢٠ ، وراحت تهدمه ببطء لسنين كثيرة، قد تفسر منحاه في مارسم من لوحات بحيث جاءت اعماله، كما وصفها بودلير الذي كان شديد الاعجاب بها، «ترتيلة رهيبة نظمها إجلالاً للموت والحزن الذي ليس ما ينهيه . »

وكان بودلير يرى في المجازر والمحارق التي ابدع في رسمها ديلاكروا، إضافة الى مشاهده من شكسبير، وبخاصة من مسرحية «هاملت»، وتصويره لأوفيليا الغريقة ـ وكان مسكونا بها لمدة طويلة ـ ما يعاني هو نفسه من حنين جائح الى ما يتعدى التعبير الفني . فكلاهما يبدأ من الظلام، ويضيع أخيراً مع شهوته في الظلام، حيث «أعضاء الجسد يلتهمها الحزن والفجيعة . » وكان يلذ لديلاكروا أن يملأ لوحاته بنساء رائعات الجمال وهن ضحايا

التعـذيب او القتـل ـ وجـواري سردنابال، اذ يقعن تحت السيف او ينتظرن النيران الآكله، انما هن جزء من تلك الرؤ يا الجنائزية التي اضـرمت في الفنـان رغبـاتـه الـدفينة. إنه يعشق كل ماهو من صنع الخيـال، وكـل ما في مقـدور الانسـان ان يتصـوره، فيأتيـه بمقدرة خارقة، جعلته يبهر الناس فيما يرسم حتى النهاية. إنه ساحر اللون المسكـون بعـالم لم تره عين من قبـل ـ يريد أن يجسده صوراً لا يمكن لمن رآها مرة أن ينساها أبدا فيما بعد.

وما تم اكتشافه، بعد عرض «موت سردنابال» بأقل من عشرين سنـة، لم يكن أقـل إثارة للخيال والدهشة والانبهار. بل ان التماثيل الآشـوريـة التي عرضت في اللوفـر والمتحف الـبر يطاني في منتصف القـرن التـاسـع عشـر، اكـدت على النـزعـة المنطلقة نحو تهاويل المستحيل بأشكالها التي ما كان أحد قد توقعها: فالثيران المجنحة، ولـوحـات ملوك آشـور ومـرافقيهم، بوجـوههم الصـارمة، ولحاهم وضفـائـرهـم المتفـردة، وقـلانسهم وحليهم، والأرواح الحـامية التي تحرسهم، بما تتبـدى فيـه من الأجنحـة ورؤ وس النسـور بمناقيرها الكـاسـرة، كانت كلهـا أقـرب الى الأخيلة والأحـلام التي تجتـاح بغـرائبهـا دواخـل الفنـانـين والشعـراء. فالتماثيل والجداريات التي اكتشفهـا القنصـل الفـرنسي بول اميـل بوتـا في خورسـابـاد، قرب الموصل، والقنصل الانكليزي اوستن هنري لايارد في نمرود ونينوى وآشـور (شـرقـاط)، ما بين ١٨٤٣ و ١٨٥١، لم يكن في النحت القـديم المعـروف حتى ذلـك الحـين ما يماثلها. إنها تختلف اختلافا

جذريا عن المنحوتات الاغريقية والرومانية والفرعونية التي كان الناس قد ألفوها. لقد هزت كلها الجو الثقافي في باريس ولندن، واقتحمته أشبه بعالم جديد اكتشفه كولومبوس آخر لأول مرة.

ولذا فان مسرحية بايرون «سردنابالس»، عندما أخرجها مجددا تشارلزكين في لندن عام ١٨٥٣، اي بعد أن نشر لايارد كتبه المصورة عن تنقيباته الآشورية، وعرض لقاه المذهلة في المتحف البريطاني، اكتسبت طابعاً جديداً غير الذي عرفته في اخراج مكريدي عام ١٨٣٤. ولما كان تشارلزكين هو المخرج والممثل الأول معاً، فقد درب الممثلين على الحركات والايماءات التي اخذها عن التماثيل واللوحات الآشورية.

غير أن هذا كله لم ينل من الموقف الأساسي من التكوين البصري نفسه. فان منظور الرؤية وأبعادها الفسيحة التي تميزت بها لوحة جون مارتن «سقوط نينوى» بقيت هي المبدأ المتحكم بالاخراج. وبقيت لوحة ديلاكروا «موت سردنابال»، التي سبقت الاكتشافات الأثرية، على سحرها في اجتذاب الناس، وفي التأكيد على روعة وجلال ملك شرقي عظيم اختلطت في شخصه الوقائع بالاساطير، يتباهى به الكتاب والشعراء والفنانون طوال القرن التاسع عشر، كلما تصوروا أنفسهم قد بلغوا، ولوهما، ذروة المجد والعشق والمأساة...

١٩٨٤

# تـأمَـلات

# في غراب عـلاء بشير

في ليل كثيف بظلماته واشجاره، سمع الشاعر الانكليزي جون كيتس البلبل يغني، فخاطبه بأغنية فيها شيء مما تصوره في غناء البلبل نفسه، وهو الغناء الذي ما انفك يتردد في جنبات العالم منذ اقدم عصور الخليقة، يذكر الانسان بعلاقاته الحميمة بالليل والشجر والزهر، بالحب واللوعة والألم، والبقاء أبد الدهر جزءاً من الكون الذي لاينتهي. كان الشاعر من اعماق مرضه القاتل يخاطب ذلك الصوت السحري المتنقل من فنن الى فنن، من حقل الى تل، حول الحياة التي تتوق الى تخطي الشقاء والموت، ذلك الصوت الذي يراكم الحسَّ على الحس، مكثفاً التجربة التي تصل اللحظة الآنّية بلحظات الأزل.

في العديد من لوحات الدكتور علاء بشير، الجراح الفنان العراقي، يأتي الطير الآخر الذي هو نقيض البلبل، الغراب، المذكر الانسان بالخراب والموت، ذلك الطير الذي تعيه ذاكرة البشر صنواً غريباً للبلبل، ليقابل شدو البلبل الأبدي بنعيبه الأبدي. ولئن يكن نوح قد ارسل الغراب بعد الطوفان من فلكه، ولم يعد إليه، فلأن الغراب شغل بمأساة البشر الذين قضى الطوفان عليهم، وراحت اجسادهم الطافية على المياه تقابل ظلم الطبيعة بأحتجاجها الصامت الذي لم «تنطق» به الا حناجر الغربان وهي

تنعق في وجه السماء بين التحليق والحط، بين جثة وجثة. فالغراب، عند علاء بشير، يقيم العلاقات نفسها التي يقيمها البلبل بين أعماق النفس البشرية وبين الشجر والزهر والحب واللوعة والألم، غير أنه يؤكد فيها على ما يتهدد النفس من فقدانها، منذراً الانسان بالفراق والخراب والرعب، وهو الذي يطلب الوصل والتوقد والوهج: علاقة الأبد هنا هي جدلية الحياة وما هو نقيض الحياة في سياق لا ينتهي. فالغراب بدوره، على طريقته، يكثف تجربة الانسان للعشق واللوعة ـ هذه التجربة التي تصل اللحظة الآنية بلحظات الأزل.

في لوحة «الفنان والغراب»، نتأمل الفنان الذي ضم الغراب على صدره، في ارض عراء خاوية الا من صخرة انتصبت عنيدة وحدها لتزيد من حس العراء والخواء والرهبة: إنه على وشك ان يطلق الغراب كيما يطير عبر الغيوم الى ارض اقل عرياً وخواء، منذراً بالويل العتيد. هذه اللوحة أغنية الى غراب ـ أغنية المأساة التي يضمها الانسان بين جنحيه، لتذكره بالفاجعة الممكنه دوماً، والتي قد يعبرها الانسان الى حيث يتطهر منها وكأنه قد تخطى الموت نحو الحياة من جديد، او قد لا يعبرها ويبقى رهين مأساته.

لوحات علاء بشير مقلقة، مذهلة، تحيا على متناقضاتها الداخلية التي تملأ رموزها. ولا أحسب ان الفنان يأتي برموزها متقصداً اي معنى واضح ينصاع للمنطق. والغراب المتكرر هو نفسه مطلق هذه المتناقضات، لأنه يحمل معاني لا تتحدد في ذهن

الفنـان، فهي اذن لا تتحـدد في ذهن المشـاهـد، الـذي يتلقاها كما يريـد، ويعطيهـا المغزى الذي يريد. بل انها تعيد باستمرار تشكيل القرائن الذهنية والنفسية لديه كل مرة على نحو مغاير. كما أن لكل مشـاهـد غراره الخـاص في تلقّي هذه الـرموز، مهما تكن منطلقات الفنان عندما جاءت فيضاً من قريحته.

عنـد النـافـذة المفتوحة على سماء رائعة وقفت فتاة عارية، ريانة الجسـد، تصـد بذراعها الممدودة غراباً يهاجمها بعنف، يريد اقتحام حجـرتهـا، اقتحام أمنها، اقتحام انوثتها الفتية. وهو غراب ملون، ووراءه غراب آخـر اسـود يريـد ان يكـرر فعله: وقـد سمى الفنـان اللوحة بـ «الحلم المتكرر». ولعل وراء الغرابين غرباناً اخرى سنراها بعـد حين. والفتـاة، في وعي الفنان الظاهر، تصد هذا المقتحم كما تصد القدر ـ إنه قدر يتكرر. ولكننا اذ نذهل للوهلة الأولى، ونفرق لهذا الهجـوم المبـاغت، والعـين منـا مازالت تنـزلق على ظهر الفتاة النـاعم نحـو ردفيهـا المكـورين المغـريين باللمس، نعيد النظر الى النافذة. فنرى ان الفتاة، ربما، ليست هدف الهجوم كما حسبنا ـ او كما حسب الفنـان. إنهـا هي الهـاجمـة. انها تطلق الغراب بنفسها. ففي وضعها لا نجد رعب فتاة فوجئت في عريها، بل فتاة تدفع غراباً متعلقـا بها، تريـد له ان ينطلق نحـو الخـارج، باتجـاه غراب اسـود بانتظاره. إنها تطلق نذيراً بالرعب من النافذة. إنها تشارك في صنع القدر لمخلوقات ما تحت تلك السماء الرائعة.

ثمـة ألفـة غريبـة بين الغـراب والانـسان في لوحات علاء بشير.

ولنـذكـر ذلـك الفتى الذي رفع وجهه نحو السماء ليتلقى غراباً حط على وجهـه المـرفـوع، وراح ينقر عينه كعصفور ينقر حبة قمح: ألا يبـدو وكأنـه قد استـوعب الـرعب حتى كاد يدجنـه، فتلقى المنقـار الكاسر كما يتلقى مداعبة ملؤها الغزل؟

والـوجـه المشـرح في اللوحـة الموسومة بـ «انسان وإله» ـ إنه وجه الجـرح والعـذاب. ولكن الغـراب الـذي علق مخلبـه بخيط كخيط الشرك على مقربة منه، وهو يحاول الانفكاك منه بقوة ولا ينجح: ما الـذي يفعله على مرأى من هذا العـذاب؟ واذا كان الـوجـه يمثل الانسـان، فهـل يمثل الغراب إلهاً ما، إلهاً علقت قدمه بالفخ الذي نصبتـه يده، إزاء انسـان جاءت جراحـاتـه وعذاباته عن طريق قوة أخـرى أكـبر منـه؟ هل جاء الالـه الغـراب بعد موعده؟ أم أنه مجرد ضحيـة اخـرى لقوى الشر التي، بعصفها، تدمر الصانع والمصنوع معاً ماداما هما من نسج الحياة؟

إن الفنـان يتقن رسمـه، ويجيـد انشـاءه، ويجعـل اللوحة بصرياً عملاً متناسقاً من حيث الصيغة والأداء، محققاً لكل جزء فيها واقعية دقيقـة في التصـويـر يُجسَـد عليهـا. وهذا بعض السر في قدرته على إقـلاقنـا: إنـه يقـول شيئـاً جاءه متكـاملاً، ولكن في شكل لم يألفه العقـل، يطـالب بمغـزى يتراءى ويتحـول كالسـراب، دون أن يتـلاشى كالسـراب. ونبقى نحن مشـدودين بتسـاؤ ل لا يمكن أن ينتهي الى جواب أخير. وهو لو انتهى الى جواب أخير، لا نتقص من قيمـة العمـل الفني، الـذي يجب ان يحتفـظ بالكثـير من لغـزه

وسره: والا لتهافت بين أيدينا عند عثورنا على الجواب.

وفي اللوحـات الأخـرى يرفـد الفنـان رؤ يتـه الغـرابية بما يقربنا أحيـانـاً من بعض الـوضوح إزاء أنفسنا، دون أن يتم الوضوح بأي شكـل كان. ففي لوحـة «إنســان وطـائـر»، لم يبق من الانســان إلا ثوبه، وقد استقر في مضجعه في وضع ينمّ عن صرخة رعب، ولكن الذي بقي على حاله هو الغراب وقد أطل من فتحة الساق الخالية: إنه يؤكد على حضوره، ولا يأخذ منه أي اضطراب او خوف.

في لوحة «الانسان والزمن، رقم ٢»، استلقت المرأة على بساط قروي عراقي، أطلت من طرفـه قدمـان، إحـداهما فارغـة الكاحل كأنهـا مصنـوعـة من فخـار مجوف (مـع الاعتـذار للفنان البلجيكي ماغـريت) امـام خرائب مدينـة أريـدو السـومـريـة. إننـا هنا نفتقد الغـراب، مع أننـا نكـاد نجزم انه موجود في مكان ما من هذا الأفق الـزمـاني الغابر. هل ألفت المرأة الغراب، واطمأنت الى الخرائب، وأصبحت جزءاً مما صنـع الانســان ليبقى دالاً عليـه مهـما فعلت يد الـزوال في كل ما صنـع؟ هل التهم الـزمـان الغراب، أم شاركه في ارادته، وتوحد معه؟

ولعلنـا نثـير هذا التساؤ ل نفسه عندما نتأمل في اللوحة الأخرى «الانســان والــزمن، رقم ١». ففي اسفــل الصــورة ثمــة يدان خضــراوان (المـوت؟) ترفعان لافتةً معناها «ممنوع الدخول». ممنوع الـدخـول الى أين؟ أرض جميلة التبليـط، تقطعهـا فجأة مساحات سوداء تتراءى فيهـا رغم الســواد آثـار القبـور، وقـد صعد في الافق

البعيـد، في أعلى الصـورة، وجـه سنطـرق ملك الحضـر ـ نصفـه حجر، ونصفه بشر. نكاد نسمع نعيب الغربان وهو يتردد في أرجاء هذه الفضاءات الزمانية المظلمة، حيث لا يبقى الا ما يتراءى بعيداً غير مطمئن الى حقيقة ذاته بين ان يكون إنساناً عرف وأحب وعانى وعدل وظلم، وبين أن يكون حجراً اوجدته يد فنان اراد مقاومة الزمن ولم يحقق من انتصار ارادته الا النزر اليسير.

هذه الـرؤى الفـاجعـة تذكرنا بذلك الفيلسوف الذي، إذ تأمل الحيـاة، ما نظـر الى النـاس الا وعينـاه طافحتان بالدموع. غير ان الفنان، في لوحة «الحلم والكابوس»، يقارب التعبير عن الغضب، بدلاً من التفجـع، على هذا كله. وهـو يوارب حين يسمي لوحتـه «الحلم والكـابـوس»، في حين انـه يريـد أن يقـول إنهـا «الحقيقـة والكـابـوس»: الانسـان البقـرة المليئـة الضـرع، له فرع الحصـان الجـامـح، ولكن يديـه القـويتين تقذفان عن نفسـه العبء، صخرة العـذاب، صخـرة الكينونه، صخرة سيزيف، في الفضاء. ويفرغ فمـه كل ما احتـواه في جوفـه... فغـدا الكـابوس هو الحقيقة التي نسمـع الآن فيهـا لا نعيق الغـراب، بل صرخـة الفنان نفسه، تملأ الفضاء. وقد اردف ذلك بلوحة «الصراخ الأخرس» ـ وكأنه اراد ان يكظم الغضب، ولكن الصـراخ اطلقـه بكـل ما فيـه من ألم، رغم البكم المفروض عليه.

يخيـل إلي ان الفنـان، في لوحـاتـه الأخيرة هذه التي اتحدث عنها هنا، استطاع ان يبلغ بمأساة الانسان ذلك المستوى الذي تستوعب

عنده الصورة المشاهد في عواطفها المحتدمة، لتبلغ به في النهاية حد التطهير من الخوف والشفقة، بالضبط كما اراد ارسطو للمسرحية التراجيدية، بحيث يعود المشاهد، بعد دخوله تجربة الفنان، وهو أنقى وأقوى.

أترانا اذن نتصالح مع الحياة بعد ادراك هذا الهول كله الكامن فيها، في الزمن، في كل ما يسعى اليه الانسان؟ اي خبر يأتينا به الهدهد في لوحة «الرأس والهدهد»، وعهدنا بهذا الطير ينطق بالحكمة والجمال؟ في هذه الغرف المهجورة، مع هذا الرأس البشري المعلق عند نافذة يندلق منها ضياء الشمس، أي أمل، اي بشير، يأتي به الهدهد، وقد غاب الغراب؟

إني لا أزال اسمع أغنية البلبل في قصيدة جون كيتس، تلك الأغنية التي عاصرت ازمان التاريخ كلها، لعل الانسان ينسى - كما اراد الشاعر ان ينسى ولو في ليلته الوحيدة تلك - «التعب، والحمى، والهياج... حيث المرء اذا تأمل فاضت في نفسه الأحزان...» اراد كيتس أن ينسى ذلك في نشوة البلبل. اراد ان تحمله أحاسيسه الى حيث دفء الجنوب، وخموره، وأغانيه الراقصة - وتمنى الموت في تلك اللحظات لكيما يبقى أبداً مع الأغنية التي لن ينال منها الموت... ولكنه في النهاية عاد الى نفسه المستوحدة، المستوحشة، كمن عاد من عالم رائع الحلم الى الحقيقة الماثلة امام عينيه.

«تلاشت الموسيقى - أأستيقظ الآن، أم أنني الآن أنام؟»

هذا السؤال بالذات لن يلقيه فناننا اليوم على نفسه: إنه

مستيقظ جدا. والموسيقى الغرابية لم تتلاش في أذنيه. واينما تحمله هذه الموسيقى، فانها لن تحمله الى حيث الخمور والأغاني الراقصة. على ان ذلك قد يبقى وعداً من هدهد جاء مع فيض الشمس، وقال قولاً سمعه الرأس المعلق في فضاء حجراته، ولا نعلم إن كان فهم شيئاً منه. فنحن في عصر تتهددنا فيه قواه الشريرة، وتتراكض خيوله نحو القنبلة النووية. وهل للفنان الا أن يذكرنا بأن انسانيته، انسانيتنا، تصيح بها الغربان، فلتتدارك أمرها في عالمها الفسيح هذا، وتنقذ مستقبلها من كارثة قد يجعلها هذا النذير، بمعجزة ما، غير محتومة؟ وبذلك يبقى في قول الهدهد، مهما يكن، وعد باقٍ بما تتوق اليه النفس وتملأ به أحلامها.

أترانا حمّلنا أعمال الفنان معاني اكثر من طاقتها؟ ربما كان الأمر بالعكس. لأن في لوحاته ميلاً الى تغيير الصلات الخفية بين مضامينها بالنسبة لكل مشاهد، بل ربما بالنسبة للمشاهد الواحد كل مرة يتأمل فيها. هنا اذن يتداخل الرسام بالشاعر والرائي وحكيم العصور السالفة، وليس عبثاً ان يكون الفنان، في واقع حياته، جراحاً مشهوداً له بالبراعة: انه يرتق جراحات الجسد، ولكنه يرى فيها رموزاً يسجل بعضها في لوحاته لمن يريد أن يقرأ، جاعلاً من الغراب اول من ينطق بهذه الرموز.

١٩٨٤

تهاويل وداد الاورفلي

تشـاهد رسوم وداد الاورفلي لاول مرة فتفاجأ: كأنك فتحت بابا كان مغلقا باحكام، واذا انت وسط اضواء وموسيقى في قاعة فسيحة ليس فيهـا احـد، ولكنـك تحس بأنـك محاط بهمسـات انـاس محتشـدين. وللحـال، تنقلب بك الاحـاسيس، وانت لا تستطيـع التأكـد من سر دهشتـك، سوى انك تتلذذ رؤ ية، وتتلذذ بما يوحى همساً اليـك، والـرؤ يـة تتيـه بك مكـانـا وزمانا، ماضياً وحاضرا ـ وكذلك الهمس.

يكـاد يستحيل على المرء ان يتحدث عن متعة التجربة البصرية ازاء رسـوم وداد الاورفـلي الاخيرة الا بلغة الشعر، وبلغة الغموض والابهام. فهذه الرسوم تعيد تركيب الزخرفة العربية منذ ان وجدت في القـدم: انهـا تعيـد تركيب التهـاويل الجدارية، وتدوم في الوقت نفسـه بتهـاويـل القـلائـد والمعانق العربية ـ من اعماق بيوت الشعر البـدويـة الى تجليـات القبـاب والمـآذن الحضـريـة. فيها نسيج من ذكريات صياغات الفضة والذهب وقد تداخلت بذكريات التوريق والتخـريم. فيهـا يتـمازج الشكل المعماري باشكال الحلي على نحو مستحيل، وبالتالي فهورقيق كالحلم، وغاوٍ كالدانتيل، وصاخب في همسه المتواصل.

والغـريب في صانعـة هذه الطـلاسم، المتحـررة من الحـروف

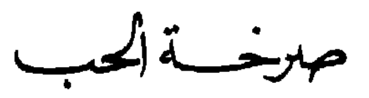
والكلمات، أنها لقرابة عشرين سنة لم تكن ترسم الا تجربة الواقع في المجتمع المعاصر ـ واقع الفقر، والقسوة، والضيعة، والالم. كانت رسومها صرخة احتجاج على ذلك كله؛ وبالوان قاتمة، خطوطها مؤكدة وجارحة. الى ان جاء يوم في اوائل السبعينات وجدت فيه انها لا تستطيع الاستمرار. كانت قد مارست الرسم وهي تنتقل من بلد الى بلد، تحمل معها اينما ذهبت صراخها. غير انها توقفت عن الرسم كليا ـ توقفت عن صراخها الخارجي، اذ امتلأت بصراخ آخر داخلي تعجز عنه خطوطها والوانها. وبعد سنتين او ثلاث من هذا الكبح والكتم، وجدت نفسها في اسبانيا.

وجالت في مدن الاندلس. واذا اشبيله وغرناطة وطليطلة تكثف لها تجربة من نوع آخر: انها تكثف تجربة الزمن في صيغ شكلانية عربية. فتدرك عندها انها من خلال تلك الصيَغ تستطيع ان تقول بالخط واللون ما لم يكن يخطر ببالها من قبل. واذا الاحتجاج يتحول الى توق، والصراخ الى غناء، ويتحول الواقع المرئي الى فنتزة مشحونة بحس الدهور.

وهذه الفنتزة حركية بشكل يصعب تفسيره. فالرسامة، اذ حلت إشكالا لنفسها بانتمائها الى تراثها، بقيت مع ذلك جزءا من عصرها الابداعي بانتمائها الى ما هو قادم ـ حيث يتحرر الماضي من سكونيته، ويغدو قوة دفع نحو كل ما هو مثير وليس في الحسبان، حيث كل شيء يتحرك ويتألق ويغري بالمغامرة. وبذلك فان وداد الاورفلي باعمالها تنقذ الذات من الازمة الآنية والمأزق، تنطلق

بواسطتهـا من الضيق الى السعـة، من شراك المحنـة الى حريـة الفضـاء. واهم من ذلـك كله، فانهـا برسـومهـا تأخذنا معها نحن ايضـا، ولـو للحظـات، بسـرعـة ودونـما عنت، في ذلـك اللون من الانطلاق. ولعل ذلك هو السر في دهشتنا، ومتعتنا المفاجئة، ازاء لوحاتها.

١٩٨٢


صرخة الحب

أحد الدوافع الاساسية في الفنون جميعاً، هو التعبير عن النفس. فالفنان، كما نعرف من التاريخ، قد يعمل برعاية الدولة، او برعاية سيد او حاكم، او برعاية مؤسسة دينية. وهو قد يعمل مستقلاً بذاته عن كل انواع الرعاية: قد يكون صياداً بدائياً «يشخط» على الصخور في داخل كهفه صور الحيوانات التي يحبها او التي يتمنى صيدها، او زاهداً حديثاً من زهاد العصر يعطي شكلاً مرئيا لهلوساته التشبيهية او التجريدية. غير أنه في الحالات كلها انما يستقي، بصورة اساسية، من ابتكاره الذاتي وتجربته الداخلية: انه مدفوع دفعاً لا يملك رداً له، لكيما يطلق تعبيراً عن رؤ يا من نوع او آخر، تلح عليه في الأغلب الحاح الهوس، وتعاوده مرةً بعد أخرى، وفي اشكال لا تسلم نفسها له بسهولة. إنه على صلة بشيء داخلي

لا يرى ولا يلمس، لكنه مزوبع جامح، يطالبه بالخلق.

وعندما يكون عدد من الفنانين من الأمة الواحدة قد عبروا هكذا عن أنفسهم، كل على غراره الخاص، ولفترة من الزمن (يحدد طولها مؤرخ الفن، ويعطيها اسماً تعرف به)، يغدو مجموع أعمالهم المتنوعة سجلاً غنيا لا لذوات الأفراد الشخصية فقط، بل ايضاً للذات القومية التي هم بعض منها. وهذه الفاعلية، عندما نتأملها شموليا، تتكشف عن رغبة جماعية لا واعية في التغلغل، عن طريق الصورة، في أعماق وغوامض ما سوف يتبين في النهاية أنه هوية الامة الثقافية. ومن هنا دورهم الكبير في حياة المجتمع.

هذا من ناحية. ولكن، من ناحية أخرى، ليس من الصعب ان نرى ان الفنانين، بسبب من طبيعة انسانيتهم ـ اذا سلمنا بأن الفنان لا يمكن ان يكون الا ممن قويت في أنفسهم هذه النزعة حتى تفجرت رؤى، وبالتالي تعبيراً ـ لا يمدون جسورهم باتجاه أفراد مجتمعهم المباشر فقط، بل، كما تبين عبر العصور، باتجاه البشرية جمعاء ـ اي باتجاه العالم.

ولئن يحاول الشعراء والروائيون ان يفعلوا ذلك، فان اللغة، التي هي وسيلتهم الوحيدة، لا محيد لها من أن تقف عائقاً دون الايصال الى ما هو خارج مجتمعهم، ولابد لهم لذلك من وساطة المترجين، الذين قد لا يتوفرون بكثرة في أحسن الأحوال، وقد لا يتوفرون أبداً. غير أن الفن ـ الرسم او النحت ـ لا يعاني من عائق كهذا: إنه في غنى عن الترجمة ووساطة المترجين. قلائل هم، نسبيا،

اولئـك الـذين قرأوا أو يقـرأون رسـائل الرسام «فان كوخ»، الرائعة بأحـاسيسهـا وتـوتـراتها وأحزانها، لكيما ينفعلوا بها ويغنوا عواطفهم بمضـامينهـا. غير أنّ المـلايين من الناس انفعلوا، وينفعلون دوماً، بلوحـاتـه المـرئية، ينتعشون بها، وتتحرك أعماقهم بتفاصيلها، مهما تتباين لغاتهم، او تتباعد قومياتهم.

إن وقـع المـرئي، بين الفنـون الابـداعيـة، أسهـل انـواع الوقع توصيـلاً، واشـدها قدرة على النفاذ الى القلب، وربما العقل، اذا كان «المرئي» نابعاً عن عبقرية حقيقية.

وهذه المباشرة بالوقع، او السهولة النسبية في التوصيل، بامكانها ان تجعـل مسـاهمة الفنـان عظيمة في خلق تفاهم أفضل بين الأمم، وبـالتـالي، في خلق علاقـة أوثق وأصـح فيـما بينهـا. وفي الحـالات المثلى، لنـا ان نتصـور أن هذه العـلاقـة، النـابعـة عن التعـدديـة الأسـاسيـة التي يتصف بها العقل الانساني، ينبغي ان تؤدي بنا مع الـزمن الى نظـام عالمي أفضـل: عالم تعـددي يتمتع بتناغم داخلي خاص به، ويضع هذا النظام نفسه، منطقيا وبالضرورة، في خدمة البشرية في كل مكان.

ولكن لعـل الكثـير من هذا الرأي لا يتعدى نطاق التمني. ففي عالم تمزقـه الكـراهيـة، والعنصـريـة، والجشع ـ ناهيك عن انظمته السيـاسيـة المتضاربة وطموحاته الاقتصادية المتناقضة ـ نجد، لسوء الحـظ، ان الأصـوات الصغـيرة هي التي تطـالب بصـدق وحـرارة بوضــع حد لهذا التـمـزق. وهـي عادة اصــوات المضطهـدين

والطوباويين. حتى لنتساءل بين حين وآخر: ما الذي احرزه الأنبياء والفلاسفة والشعراء، طوال الأربعة آلاف سنة الماضية، بتعاليمهم العظيمة؟ وكم من أحلامهم الرائعة قد تحقق؟ ففي كل ما قالوه، او حلموا به، أودونوه، كان الدافع الضمني دائماً ايمانهم بأن الانسان يجب ان ينصف الانسان ويعدل معه، وأن البشرية لا تستطيع البقاء إلا بالحب.

ومع ذلك، فلننظر الى عالمنا اليوم! لننظر الى ما فيه من جوع، واقتلاع، وقسوة، وظلم، واعتداءات جائرة، تجعل الكرة الأرضية، شرقاً وغرباً، أشبه بكورة للزنابير في يوم قائظ. ونحن نعلم ان معظم الفنانين، منذ أقدم الأزمان، لم يؤكدوا على شيء بقدر ما أكدوا على الحب والجمال والعدل، وضرورة أن يبحث الانسان عنها ويطلبها دونما انقطاع. ورغم أن الحضارة، بأشكالها وصيغها المثلى، لم تكن الا من خلق الأنبياء والفلاسفة والشعراء والفنانين، فان القوى التي تتلاعب بمقدرات هذه الحضارة، سراً وعلانية، لا يبدو أنها تستجيب كثيراً، اللهم الا ادعاء ونفاقاً، لما أملاه ويمليه على العالم هؤلاء الذين أوجدوا القيم الانسانية، ورفعوا من شأنها، تحقيقاً لسعادة البشر. فيبقى عدم المساواة مستفحلاً، وتبقى المجازر الوحشية نشاطاً يمارس كل يوم.

ومع ذلك فان الفنانين يتشبثون اليوم في إبداعهم بالانسجام مع دوافعهم الداخلية اكثر من اي يوم مضى. ولما كان طبع الرسوم في عصرنا أسهل وأضبط من قبل، ولما كان ترويجها بالكتب، فضلاً

عن المعارض، أيسر، ولما كان السفر والترحال اليوم أعم مما كان في أي عصر مضى، فان محاولة الفنانين الوصول الى الآخرين غدت كذلك، كإمكان مبدأي، أسهل وأيسر. ولكنهم يعلمون أنهم كثيراً ما يصرخون، الا أنهم كالصارخين في غرف مغلقة. ومع ذلك يبقى الفنان مصراً على محاولة إيصال صوته - إيصال خطوطه والوانه، الصارخه بما يقلقه ويقلق الانسانية كلها، وهو يعلم في الوقت نفسه ان الانسان اذا لم يتغير من الداخل، من الأعماق، فان المعجزات في تغيره من الخارج لن تتحقق قريباً. ومزية الفنان أنه يعرف هذا كله، ولكنه لا يكف عن عمله، لأن تلك القوة التي لا ترى ولا تلمس دائبة في داخله بمطالبتها إياه بالخلق.

فالفنان، اينما كان، عن وعي منه أوغير وعي يتطلع في كل ما يصنع الى يوم يجد الفنانون فيه أنفسهم، بمتابعتهم رؤاهم الملحة، قد أضحوا كالشعراء الذين قال عنهم شلي مقولته الشهيرة: «انهم مشرعو البشرية غير المعترف بهم.» إنهم يشرعون لشفائها، لسعادتها، لديمومتها.

ربما كانت هذه هي القيمة الحقيقية في كل عمل ابداعي يجازف به الفنان. فالبشرية تتجرح دوماً بنوازع يبدو كأن لا حيلة لها فيها، وتجتاح الناس في دواخلهم زوابع الظلام التي قد لا تترك وراءها الا أنفساً مدمرة. والفنان انما يسعى لانقاذ الدواخل من هذه الزوابع، التي هي في حقيقتها مزعزعة الديمومة البشرية.

يقول ميكيل اونامونو في كتابه «حس الحياة المأساوي»: «إن

غريزة البقاء، الجوع، هي اساس الفرد الانساني؛ وغريزة الديمومة، الحب، بشكلها البدائي الفيزيولوجي، هي اساس المجتمع الانساني. وكما أن الانسان يعرف ما يحتاج الى معرفته لكي يحافظ على وجوده، هكذا المجتمع، او الانسان بصفته كائناً اجتماعياً، يعرف ما يحتاج الى معرفته لكي يدعم نفسه في الحياة.

«هناك عالم، هو العالم المحسوس، وهو وليد الجوع. وهناك عالم آخر، هو العالم المثالي، وهو وليد الحب. وكما أن هناك حواس تستخدم من أجل معرفة العالم المحسوس، هكذا هناك أيضا حواس ـ معظمها الآن في سبات، لأن الوعي الاجتماعي لم يكد يستيقظ بعد ـ تستخدم من أجل معرفة المثالي. ولماذا ننكر الوجود الموضوعي لمخلوقات الحب، وهو غريزة الديمومة، في حين اننا نعترف بالوجود الموضوعي لمخلوقات الجوع او غريزة البقاء الفردي؟ لأننا اذا قلنا إن مخلوقات الحب ليست الا مخلوقات خيالنا، ولا قيمة موضوعية له، ألا يجوز أيضاً ان نقول إن مخلوقات الجوع هي ايضاً ليست الا من مخلوقات حواسنا؟ ومن ذا الذي يستطيع التأكيد على أنه ليس ثمة عالم غير مرئي وغير محسوس، يدركه الحس الداخلي الذي يحيا من أجل غريزة الديمومة؟»

يكاد أونامونو يلخص بهذه الأسطر القليلة، على طريقته الجدلية، نشاط الفنان منذ أن وجد، وأهمية هذا النشاط في البقاء الانساني. تتمزق البشرية بمخلوقات الجوع ـ وهي المتمثلة بالنشاط العارم الذي تعج به الحياة وتضطرب وتتوزع وتتعذب. وتلتئم

البشـريـة بمخلوقـات الحب، التي هي مخلوقـات الخيال ـ مخلوقات تلك القوى اللامرئية واللامحسوسة في الأعماق، التي يجسدها الفنان في كل ما يصنـع، فتتحقق للبشـرية ديمومتها. هذا التناقض الذي يشقى به الـوجـود الانسـاني، ليس للفنـان الا ان يكـون القوة التي تحقق له الحل. ولابد له، لذلك، من أن يستمر في إطلاق صرخته ـ صرخة الحب.

١٩٨٤

قتيبة الشيخ نوري

صعقت عندما جاءني نعيه في الفجر، لأنني كنت اتصوره ابعد الناس عن الموت واشدهم تسلحاً ضده بالحياة. رجل يعيش اربعاً وعشرين ساعة في اليوم، ويود لو ان في اليوم خمسين ساعة. تفيض الحركة منه فيضاً، فلا يعرف اين يوجه الفيض، حائراً في ذلك مع اصدقائه حتى التعب. وجاء موته تتويجاً لهذا العنف منه في تحريك دوامة الحياة، دوامة اللهفة والصبوة والأحاسيس.

كانت رحلة قتيبة الشيخ نوري، في خلاصتها، رحلة طويلة من الخارج الى الداخل: من التأمل في مشاهد الناس والطبيعة مع رفاقه من جماعة «الرواد»، الى التأمل في الأشياء الأقرب والأدق، الى التجريدي الفلسفي، الى التأمل أخيراً في ما هو في دواخل الذات. وفي ذلك التحول المتواصل كله، كان نبضه الأشد، دائماً، نبض الاثارة والحب.

رأيته حزيناً، ورأيته فرحاً، ولكنني لم اره يوماً ساكناً مستسلماً.

يتلقى كل شيء بحرارة: غضباً، اونقمة، اونشوة، ويعطي من نفسه كل شيء بحرارة: غضباً، أونقمة، اونشوة. وكانت النشوة أهم الانفعالات جميعاً لديه. حتى رسومه الدوائرية، في معرضه المهمّ الاول، التي كان يعقلنها ويمنطقها بحكمة العالم المتروي، انها كانت دوائر متداخلة او مركبة او مجزأة من نشوته المدومه به ابداً. فوراء الصفاء الهندسي، لواعج مكتومة غير ساكنة. ولئن كانت الدوائر كريات الدم، او قنوات الأذن ـ كما كان يقول ـ فيرى من خلالها الحياة تتحرك وتصوت رؤ ية الطبيب، فانها كانت له محاولة الفنان السيطرة على جنونياته الداخلية، محاولة المبدع الاطباق على ضواري العواطف في شراك هندسية محسوبة.

وفجأةً، تكسرت الأطر الدائرية، ودَفَقَ الموج الانساني في ثلاثين او اربعين لوحة، بعيداً عن كل هندسة وحساب ـ في معرضه الشخصي الثاني. ولم يكن ذلك انقلاباً منه على نفسه، بل امتداداً حتمياً لها. نزعته التعبيرية استبدت به، واكدت على نفسها. كانت الدوامة تتصاعد عموديا، فاذا بها تتحرك ايضا افقيا. ويتلاشى الفارق بين ما هو ضخم ومرئي، وبين ما هو مجهري ومحسوس.

ومن كان يحيا في هذه الشدة من العصف الحسي والذهني، لا محيد له من ان يصطدم يوماً بالجدار. واصطدم الفنان، في معرضه الثالث، بذلك الجدار الذي يعرفه المبدعون عاجلاً أوآجلاً، لأنه في زحف مستمر عليهم. وراح يبحث عن شق فيه. عن منفذ منه.

عن متسرَّب لحريته، لحبه، لهوسه. وتحول التجريد الى جسد، والجسد الى جدار، والجدار الى حيرة وغضب. فكانت صوره، مجتمعةً، تروي قصة مأساوية، تتساقط نتفا من عصفه الداخلي.

كان قتيبة من القلائل الذين حققوا، بشكل مذهل، تكاملاً بين حياتهم وابداعهم. كل حركة منه، في النهاية، مهما اشتدت او اضطربت، تنسجم مع الحركات الأخرى في دأبه العارم. إذا درس، تشعَّب ودقّق كثيراً. إذا سافر، اجتاج كل مدينة يمر بها اجتياحاً. واذا أحب أحداً، ملأه خمراً وغناء ورقصاً. . . كلامه لا ينقطع، لأنه لا يأتي أبداً الى آخر ما عنده للقول. يده في إيحاء مستمر: يد الطبيب والجراح، ويد الرسام والمصور، ويد العاشق الذي يخشى ان تفوته جارحة من جسد الحياة. ولقد عانق الموت أخيراً وهو في أقصى الحركة. . . وكانت علاقاته بأصدقائه، وبالأناس الذين حوله، جزءاً من ذلك كله. وأعماله الفنية انما هي الشهادة على ذلك جميعاً.

١٩٨٠

# شوكت الربيعي
# والتفجرات الداخلية

من الفنانين من يدقق النظر فيما تحط عينه عليه، ويعطينا صورة تفصيلية «واقعية» عنه.

ومنهم من يدقق النظر فيما يرى، ويعطينا انطباعه البصري عنه، لنشاطره انطباعه.

ومنهم من يعطينا ردة الفعل الذهنية لديه، أو ردة الفعل العاطفية، لما يرى.

ومنهم من يتخطى ذلك كله الى ما هو اكثر شمولاً وأعمق نفاذاً، فيجمع بين تجربته البصرية والذهنية والعاطفية، كلها معاً: كل ما رأته العين، ولمسته اليد، وعرفته الحواس جميعاً، وأصبح جزءاً من الذاكرة الملحة عليه، النابضة في تجارب حياته اللاحقة، يتحرك في أعماقه قلقاً وعشقاً، حزناً وغضباً، شبقاً ومرارة، ويتفجر أخيراً صوراً يفقد الفنان سيطرته عليها، لأن مزيته هي بالضبط قدرته على الاستسلام لهذا التفجر الداخلي ـ الذي لا توازيه عنفاً تجربة اخرى، بصرية كانت أم ذهنية، يعرفها الفنانون الآخرون. فنان كهذا ينتمي الى عشيرة خاصة. وشوكت الربيعي من هذه العشيرة.

ولذا فان يرسم فنان كهذا زهاء المئة لوحة تتداخل وتتواشج فيما بينها، ليس بالغريب بالنسبة له، ولكنه يبقى بحد ذاته أمراً مذهلاً.

لأن شظايا التفجرات الداخلية تتقاذف في كل اتجاه، وما كل لوحة الا شظية أخرى، من تلك الحمم المتواترة التي تطلقها، لتأتينا مدببة، حارة، مفعمة برموز مصدرها. وهو مصدر قد يهجع مؤقتاً، ولكنه لا يخمد.

ولقد شاهدت إحدى بدايات هذا التفجر قبل بضع سنوات، يوم كنا أنا وشوكت الربيعي في زيارة لمدينة لننغراد، بدعوة من رابطة نقاد الفن في الاتحاد السوفييتي. بعد يومين او ثلاثة من اقامتنا في المدينة، بفندق استوريا، جاءتنا المرافقة في الصباح، لتأخذني جانبا وتقول، مضطربة، إن شوكت قد سبب لنا فضيحة في الفندق! فضيحة؟ لقد اكتشفت مرتبة الغرف أنه قد «لغمط» حائطاً بكامله في غرفة نومه بخطوط وألوان زيتية غير مفهومة، وأعلمت ادارة الفندق، التي ارسلت في الحال من تفحص الحائط «الملغمط» في الغرفة، وعاد ليخبر الادارة، ثم مرافقتنا، بتعدي الزائر على الفندق، وأن عليه ان يدفع مبلغ مئة روبل تعويضاً عن الضرر الذي لحق بالغرفة!

وأسرعت مع المرافقة الى الغرفة «المظلومة» لنرى ما الذي فعل بها الفنان. واذا هو قد رسم جدارية، في النصف الاعلى من الحائط الموازي لفراشه، بضربات قوية من الألوان تنم عن السرعة - بل التفجر - في محاولته ان يفرغ ما في صدره من احتدام وغليان. . . وادركت انا في الحال حقيقة ما جرى. فقد كنا في اليوم السابق قد اشترينا من مقر «اتحاد الفنانين» كميات كبيرة من الريش وانابيب

الألوان باسعار منخفضة، ثم زرنا نصب شهداء حصار لننغراد، المشهور ببطولاته وتضحياته في الحرب العالمية الثانية. ويبدو أن شوكت، في تلك الليلة، وبفعل من عواطف وذكريات كثيرة تداخلت في نفسه إزاء ما رأى وسمع، لم يستطع النوم، الى ان اباح لنفسه (إذ لم يكن لديه أي ورق جنفاص للرسم) أن يجعل من جدار غرفة النوم لوحةً تسجل بعضاً من تفجراته الداخلية. ولما انتهى من ذلك، عند الفجر، استطاع أخيراً أن يخلد الى فراشه، ويغرق في النوم لساعتين او ثلاث. وعندما نهض، وتأمل في اللوحة التي رسمها، سماها (بينه وبين نفسه) «حصار لننغراد».

وهذا ما أيده شوكت حالما جابهناه بالسؤال عما «فعل» دون أن يبدو عليه أي استغراب. ولم يشعر أنه قد أتى ما قد يلام عليه. بل إنني قلت للمرافقة، نصف مازح: «على مسؤولي الفندق ان يتباهوا بأن فناناً عربيا نزل عندهم ذات ليلة، وترك في غرفته أثراً فنيا كبيراً، مما يحتم رفع سعر تلك الغرفة لمن يشاء النوم فيها...»

لقد كانت تلك اللوحة تفجرا غابت أهميته عن الفندق، ولكنها لن تغيب عنا. ولئن اضطر الفنان أن يدفع المئة روبل، ثمناً «للفضيحة» الابداعية، فقد اغتنى هو بتجربة تعبيرية كان عليه فيما بعد أن يعرف كيف يلملم نثار اندفاعاتها، فيحفظها لنا على هذا النحو الذي نراه الآن في لوحاته الأخيرة، والتي وزعها على معرضين، أحدهما أقامه في «قاعة الرواق» والثاني سيقيمه في «قاعة الرشيد».

رسوم شوكت الربيعي هذه تتكامل فيها بينها في ما يشبه المتوالية الشعرية، بحيث قد يحتاج المشاهد الى رؤ يتها جميعاً ليوالف بين أشتات معانيها في كل مازال يتنامى ويرفض التوقف عند حد. ولكن كل لوحة بحد ذاتها هي قصيدة متفردة تحمل في تضاعيفها الكثير من رموز العمل التكاملي الأكبر. فالفنان هنا يستقصي ماضيا مائجاً باللون والحركة، بالحدث والانفعال. وهو في كل لوحة يحاول ان يضع شيئاً مركباً من مجموع تجاربه وذكرياته، فتستقل اللوحة من ناحية، وتتصل بكل اللوحاة الأخرى، من ناحية. إنها في معظمها تجربة الاهوار العراقية، بأعماقها التاريخية، بتعقيداتها النفسية، بظلماتها واشراقاتها، بقسوتها وروعتها، بمغالبتها الحياة والموت، بتأكيداتها على الانسان جسداً يتفتت بالجهد ويتوهج بالحب واللوعة. والأهم من ذلك ان الفنان يستدرجنا، ويلتف حولنا، وفي النهاية يسقط مقاومتنا، ويوقفنا معه في مياهه المدومة بالعنف والبراءة، بالمرأة والليل، واللغز والحيرة.

ولعل الفنان كان بحاجة الى سنوات من التعامل مع واسطته لكيما يطور اسلوبه الشخصي وتفهمه للون والخط، قبل ان يتمكن من انطلاقته الراهنه، مخترقاً كل الحواجز العقلانية التي قد تعيقه عن الامساك بتفجيراته. فهويتعامل مع اللوحة باسلوب تعبيري، ولكن سرياليته الأصلية هي التي تهبه حريته في انشاءاته البصرية، فيجعل من الشكل نصاً وإيحاء معاً، شيئاً شديد الحضور للعين ولكن ايماءاته العديدة تشير في الوقت نفسه الى كوامن الذكرى، وتحركها.

وشـوكت الـربيعي لن يعبأ بالصقـل او التنغيم. فهويتعامل مع مادته بسرعة من يطمح في استيعاب مختلف أشكال التجربة المتقاذفة بين يديـه، ويـترك الـتأني والتـدقيق لمن يكتفي بالأقـل من هذه الأشكـال. انـه نهم المحب فيها يعشق. ولوحاته سجل لذلك كله، بحلكـة بعضهـا، وسطوع بعضها. ولا وقت لديه للتفريق فيها بين الدخان واللهيب. فكلاهما من جوهر فنه، وسر من أسرار رؤاه.

١٩٨٤

برونزيات

عبد الرحيم الوكيل الجديدة

من يعرف أعمال الفنان عبدالرحيم الوكيل سيلاحظ، عند الوهلة الأولى، تغيرا جذريا في نحته: من الاستدارات الانسيابية والسطوح الناعمه الى التفجرات الحادة والتجاويف الخشنة. قد يبدو هذا، بالنسبة للفنان، تحولاً من البسيط الى المركب، من الحب الغنائي الى اللوعة المأساوية. ولكن المرء، حين ينعم النظر، يجد ان هذا التغيير يحمل في باطنه الكثير من مفاهيم النحات الاصلية. اي ان ثمة استمراراً قديماً في ثنايا هذا الظهور الفجائي للأشكال المتلوية والمعذبة التي تشغل الفنان الآن حتى الهوس.

رؤ ية الفنان في كلتا الحالتين مجذرة بالتفاعل القائم بين التشريح الانساني والمادة المستخدمة. فالرخام او الحجر المستخدم سابقاً، كان الفنان اذ يأخذه بين يديه يستقصي ما يكمن فيه من احتمالات الشكل العضوي، وهو الذي يقرنه دائماً بأعضاء الجسم الانثوي - فكأنه بذلك يستخلص جوهر تكورات الجسد المشدودة وصلابته الملمسية. أما في برونزياته الجديدة، فان المعدن ييسر له امكانات

لتقديم هذه الخصائص الجسدية، ولكن على غرار دينامي. لأن المسيطر الآن هو الحركة، والبرونز هو دافعها. والرؤية المستكينة فيما مضى، يجتاحها الآن قلق عميق. إن الفنان يتأمل الآن حالة الانسان وهو يخوض بشجاعة غمار حرب فرضت عليه، ولن يسعفه في التعبير عن حالة كتلك الا مرونة البرونز وقابليته القصوى للتشكيل. وكل قطعة يصوغها لكي تصب بالمعدن، انما هي تعبير عن الألم والفاجعة، عن الغضب والعزيمة، مشفوعة بالحلم عن سلام لا يتأتى بسهولة.

وهكذا فان الفنان، دون أن يتخلى عن هاجسه النحتي الأساسي، يستجيب لتجربته الداخلية. ويؤكد على طريقته حبه لأرضه وشعبه، ويبقى الجسم الانساني مصدر وحيه. إنه يعيد تشكيله باستمرار وهو يتقدم نحو تراكيب تخترق الفضاء المحيط بها بمعاني الحب ومقاومة الشر والموت. ومن هنا كانت توترات المعدن، وتشظياته، وسطوحه الخشنة. الا ان الانساني يبقى ماثلاً، مشدوداً، ملموساً، ويمكن تبينه مهما تلوى به المعدن ليخرجه عن شكله المباشر، وقد تسلح بالمزيد من الرموز العربية والاسلامية.

ومنحوتات الوكيل، هذه التي تبدو ظاهرياً أنها تجريدية، ما هي في الواقع الا شخوص محورة ومكثفة بأسلوب تعبيري يسخره الفنان حتى اقصى مداه، خدمةً لأفكاره، حيث للمشاعر المأساوية تحكمها المطلق. ومهما يكن ذلك حداثياً، فان الكثير منه يرجع بروحه الى الفنانين السومريين الذين كانت شخوصهم عادةً تشارف

على التجريد وتسهم فيه. وبهذا فان عبدالرحيم الوكيل يظل منتميا الى تيار الابداع العراقي، الذي تعود بداياته الى ما قبل خمسة آلاف سنة مضت.

وأنا أرى ان هذه المنحوتات، اذا أردنا لها أن تطلق كامل ما فيها من قوة خزينة، ينبغي لها أن تُكبرَ الى، ربما، عشرة أضعاف أحجامها الحالية، لأن مقياس ما شحن فيها الفنان من مشاعر، كما تصورها، اكبر من الحياة، وهي لذلك بحاجة الى ابعاد فيزيائية اكبر من حيث الحيز والفضاء.

وقد وعى النحات هذه الناحية من عمله وقال انه، في استقصائه بروز أفكاره بالنسبة للمحيط المكاني، يودّ لو يرى المعدن ينمو ويتمدد، «الى ان يغزو الفضاء وبأسره». وهذا لا يتحقق الا بأن يتاح لكل منحوتة حجم اكبر بكثير مما هي عليه. ولسوف يعني ذلك، بالطبع، تحول معنى كل عمل هنا من الشخصي والحميم، الى العام والعلني. ومع ذلك، فان الدرامة كامنة فيه، مقطرةً ومركزة. ولعلها مزية أخرى تضاف الى مزايا اعمال الفنان أننا، كلما أقمنا حوارا «شخصيا» مع احد هذه المنحوتات، يستثار فينا حس الضخامة والكثافة بحيث نفكر فيه كنصب محتمل، قد تدخل الروح في تلافيفه وتجاويفه، لتشتد قلقاً وتزداد غنى، في وقت واحد. وهكذا يتواطأ الخيال مع الحجم لكيما يضيف اليه الأبعاد الأكبر، تلك الأبعاد التي توحي المنحوتة بها بالفعل، وذلك يعيننا على تصورها بالضخامة اللائقة بها.

١٩٨٤

سامي الداغستاني

جاءني سامي الـداغسـتـاني يومـاً، وقال: «أنا زوربا.» وكان من السهــل ان اصـــدق ولـــو بعض هذا الـزعم، لانني عرفت سامي الـداغستـاني منـذ سنين طويلة، ورأيت فيه الكثير من تلك الحيوية الهادرة التي كانت تحمل كيانه كأمواج تتلاطم وتضرب الصخر ولا تستقر.

كان سامي في القرارة من نفسه شاعراً، وان لم يكتب الا القليل من الشعـر. لقـد كان يحيـا شعـره بكل ما في الشعر من صور غريبة وتهـاويـل مستحيلة. والـذين أحبـوه يعـرفـون كيف عاش قصيدته المأسـاويـة من يوم الى يوم: في كل يوم تراه يشعشـع عاطفة وحسا، يتحمس ويحب ويعجب لحد الهـوج فلا يكـاد يملك زمام نفسه إزاء

عاطفتـه وحسـه، وفي كل يوم تراه تغـزو قلبـه كآبـة تشتـد اسـوداداً وحلكة، لا يفيدها هوج في الحس أو العاطفة.

ولكنه، الى هذا وذاك، كان له من رحابة النفس واتساع الافق ما كان يحير البعض اذ يرونـه، في السنـين الأخـيرة، يهمـل مظهره الخـارجي عن قصـد فلسفي. فسـامي، ذو الشعر الابيض الغزير، الذي اشتهر بأناقته ودماثته، وجد في حياته ما يدفعه دفعاً الى اهمال كل مظهـر: ولكن دمـاثتـه بقيت تتألق من وراء الاهمال تألق الحجر الكريم في الظلام، وبقي ذكاؤه حاداً نافذاً لا يسمح لرحابة نفسه او اتساع افقه بأي ضيق أو انكماش.

والمقـالات الكثـيرة التي نشـرهـا في «العاملون في النفط»، سواء المـترجم منهـا والموضوع، انما كانت تمثل بعض هذا النفاذ الفكري الـذي حظيت به المجلة منـه في السنوات الأخيرة، رغم انها لم تكن شيئاً يذكر إزاء واقعه الحياتي للذين كانوا يجالسـونه.

كان موت سامي الـداغستـاني فجيعة وخسارة. وكلما ذهـب أحد منـا الى المطبعـة ولم يجد سامي، وراء نظـارتـه وقـد كسـرت احدى زجـاجتيهـا، غارقـاً بين الأوراق والأحبـار، متهيئـاً للتـدفق أفكاراً وألفاظاً، عاوده الاحساس بالفجيعة والخسارة من جديد.

غير اننـا نرجـو الله ان يكـون الصـديق الفقيد قد وجد في وفاته راحة لعله لم يجدها الا لماماً في حياته. لقد شط به موج نفسه القلقة الى ان أسفعتـه يد الله الـرحيمـة، وأسبغت عليه طمأنينة الدعة، والهدأة الأخيرة.

١٩٦٦

# الصخرة ، الحب ، الخلاص

حوار مع المؤلف اجراه رياض عصمت

الوطن صخرة، والصخرة لا تتفتت رغم عوائد الزمان، بل تظل حلما متوهجا في الذاكرة، يدفع راكب البحر وهو يخوض في عرضه وفي عمقه لان يتذكر ولان يحلم، فيتوهج الحلم ويتألق حنينا وتوقا الى الوطن. الحياة صراخ في ليل طويل، صراخ مليء بالالم وبالحلم وبالتفاؤل. الحياة من دون حب ليست بحياة، وانما هي نوع من الحصار الخانق، والانسان دائما يبحث عند جبرا ابراهيم جبرا عن هوية وعن خلاص.

عصمت ـ استاذ جبرا.. احب ان ابدأ من النهاية، من «البحث عن وليد مسعود». هناك اتقان لمسألة الزمن في الرواية. هناك اتقان لنسج الزمن، والتلاعب في استخدام الازمنة المختلفة بما يجعل الرواية قادرة على عرض الشخصيات من جوانب مختلفة: اي ان عرض كل شخصية لا يضيء الشخصية

نفسها فحسب، وانما يلقي ضوءا على باقي الشخصيات.
احب ان اسألك الى اي حد اقتربت، والى اي حد ابتعدت عن كتاب الرواية الغربية في استخدام الزمن، واخص منهم بالذكر: مارسيل بروست، وليم فوكنر، وجيمس جويس؟

جبرا ـ كل عمل فني يقوم به الانسان هو في الاساس مغامرة. لكن المغامر، مهما كان جريئا، يضع لنفسه خطة ما، يضع لنفسه خرائط، ويقتني بوصلة لكي لا يضيع في المتاهة التي ستكون المغامرة جزءا منها. فعندما اكتب رواية، وعندما كتبت «البحث عن وليد مسعود»، كنت شاعرا بأنني اقذف بنفسي في مغامرة قد تدخل بي في متاهات لا في متاهة واحدة. لكنني منذ البداية، وانا لا اعرف بالضبط اين سأتجه، واين سأمشي، كنت قد قررت بيني وبين نفسي ان اهتم بمسألة الزمن. في الواقع «البحث عن وليد مسعود» في اساسها هي نوع من البحث عن الزمن. طبعا مارسيل بروست سبقنا جميعا بأن جعل عنوان روايته «البحث عن الزمن الضائع». ربما لا يكون الزمن ضائعا عندي او عند اي روائي عندما يحاول الانسان ان يستعيد الجوهر الذي يلقى الزمن حاضراً امام غاية الكاتب نفسه، والقارىء ايضا حينئذ يكوّن البحث عن الوسائل التي تجعل الزمن حاضرا. «البحث عن وليد مسعود» ايضا هي محاولة من هذا النوع، اي محاولة لاستعادة الزمن وبلورته، وضعه في شكل معين يتجوهر فيه هذا الشيء

الذي لا يمكن ان يحدده الانسان، ولا يمكن ان يلمسه، وهو الزمن. كل شيء تستطيع انت ان تحدده في شكل ما ما عدا الزمن. الساعة تمشي ولا تستطيع ان تحدد ماذا سجلت. والشخصية الانسانية هي تراكم الزمن فيها مع ما يتركه الزمن من آثار، آثار الجروح والندوب، والافراح والاحزان والمآسي، الخ. . والصدامات مع الناس، والصدامات مع النفس. . الصراعات المختلفة والافراح العنيفة، الشهوات العابرة والشهوات القائمة الباقية. هذا كله ايضا في تجربة الانسان يتسلسل زمنيا، ويبقى حاضرا في الذهن بشكل ما قد لا يبقى واعيا. انه نصف واع او لا واع، لكنه موجود في الذهن. الرواية اجمالا واطلاقا هي دائما حصر هذه التجارب كلها بشكل له معنى. و«البحث عن وليد مسعود» هو حصر هذه التجارب التي تسلسلت في وقت ما زمنيا وادت بنا الى هذا الوضع المعين في حيوات هؤلاء الاشخاص.

عصمت ـ اذن، «البحث عن وليد مسعود» هي بحث عن جوهر الانسان بشكل اوبآخر. هذا يقودني الى سؤال جديد: اذا أركنا مسألة الزمن جانبا، وبحثنا في الشخصيات، طبعا هناك شخصيات عديدة جدا في الرواية يصعب حصرها الان، مثل مريم الصفار، وصال رؤوف، وليد مسعود، وكثير من اصدقائه. السؤال هو: هل شخصيات جبرا في رواية

«البحث عن وليد مسعود» تعكس صورة شاملة بانورامية عن المجتمع العراقي الحديث، او العربي عموما، ام انها شخصيات انتقائية استقاها جبرا من خلال تجاربه الشخصية. اعني على وجه التحديد مسألة نقدية دقيقة هي جوهر الابداع: الى اي حد يستطيع الكاتب ان يستفيد من تجاربه الشخصية ويعكسها في ادبه؟ والى اي حد يخرج من هذا الانعكاس الى ابداع وخلق شخصيات ربما يكون لها وجودها الموازي للواقع والمتحرر منه؟

جبرا ـ اذا فقدنا عنصر الابداع فنحن لا نكتب رواية. اذا فقد الكاتب تلك الميزة المذهلة التي هي اقرب الى عملية السحر فهو لا يكتب رواية، وانما يكتب تاريخا اووثيقة اجتماعية. انا لا احاول ان اكتب وثيقة اجتماعية، ولا اريد ان اكتب تاريخا، ولا أريد ان أفلسف قضايا معينة. لكنني في الواقع افعل هذه الاشياء كلها معا، فأنا بانتقائي لاشخاص معينين أجعل من هؤلاء الاشخاص اناسا حقيقيين اراهم وهم بوقعهم وثقلهم في حياتي وفي حياة الناس المحيطين بهم. ولكنهم في الوقت نفسه يصبحون بشكل ما انعكاسات لما يحيط بهم، فأنا من ناحية اشعر بأني اتكلم عن اناس حقيقيين، ولكنني اعطيهم صفة مطلقة، وهذه الصفة المطلقة قد تساعد القارىء على الشعور بأن ما يقرأه هو وثيقة اجتماعية او تاريخ او فلسفة. ولكنني في الواقع اقيم رموزا في ذهن القارىء تجعله يشعر بانه

دخـل معي في اعـماق لم تكن بحسبانه، دخل معي في متاهة، وفي الدائرة الحلزونية التي تقترب من جوهر الانسان، لاننا في النهـايـة نبحث عن جوهر الانسان، الانسان مطلقا والانسان العـربي تحديـدا. الشخص له ايضا رنين في الداخل هو رنين المجتمع الذي يعيش فيه، والفترة التي يمر بها، والزمن الذي يتأثـر به ويـؤثر فيه. هذه كانت فكرتي عن هؤلاء الاشخاص الكثيرين الـذين ينتقيهم المـؤلف. والمؤلف طبعـا يجب ان ينتقي اشخـاصه، فالعملية الفنية هي العملية الانتقائية. ان على المـؤلف ان يعـرف ماذا ينتقي، فشكسبـير عنـدما خلق هاملت قد صور ايضـا الفـترة الاليـزابيثيـة كلها، لكنه انتقى هاملت، ووضعـه حتى في بلد غير انكليـزي. وليـد مسعـود بالنسبـة لي يصـور الفلسطيني، ويصـور القضية الفلسطينية، ولكنه يصور ايضا القضية العربية. ولكنني اريد اولا ان يكون وليـد مسعـود انسانا عربيا، انسانا عاش هذه الفترة. ولذلك وجـدتني فيـها بعد اهتم بالقضية الزمنية، التي اصبحت قضية صعبـة، لانـه في حين يلتـزم الفنـان بفـترة زمنيـة معينة حتى يحصـل الحدث وحتى يحصل اتجاه الشخصية، وجدتني انتشر عبر خمسـين سنـة من الزمن، وهذا شيء خطر على الكاتب. لكني قبلت التحـدي بيني وبـين نفسي، وحـاولت ان اصـور هؤلاء الاشخاص عبر خمسين سنة من الزمن العربي.

عصمت ـ اذا عدنا قليلا الى الوراء.. الى «السفينة». اجمع كثير

من النقـاد على ان «السفينـة» روايـة ذات شكل حواري الى حد بعيـد. بالطبـع هذا الشكل جديد على الرواية العربية، ولكن هنـاك مـسـالـة ان جميع الشخصيات في «السفينة» تملك بعـدا مثقفـا، اي انهـا تتحـدث بلغـة عالية الى حد ما، هي بعيــدة بعض الـشـيء عن الشخصيــات التي لا تملك هذه الامكانية وهذا البعد. الى اي حد تؤمن بضرورة الفصل ما بين دراميـــة التعبـــير - وهي دراميـــة ناتجـة طبعـا من واقعيـة الشخصيات - وبين مسألة البعد المثقف؟ وما الذي تختاره بينهما؟

جبرا - دراميـة المـوقف ودراميـة الحدث ودرامية الشخصية كلها نوع من التوتر الذي اخلقه، ويهمني جدا فيما اكتب ان اوجده عن طريق اشخــاص يـسـتـطيعــون ان يفصحـوا عما في انفسهم، اشخــاص ناطقــين، اشخــاص يتأثـر فعلهم بتفكـيرهـم، وتـفـكــيرهــم بفعلهم، اولا فعلهم، اوغيــاب الفعـــل في حيــاتهم. هذا في الاســاس من فني الـروائي، ومن رؤ يتي. ولـذلـك فان اشخاصي عادة هـم من النوع الذي يـستطيع ان يعبر عن نفسه، يستطيع ان يتكلـم، والذي يغترف من كل ما تراكـم في ذهنـه من معـرفـة وثقـافـة وتجربة، ليحدد نقطة ما او موقفا ما، فانا في نظري ان كون المثقف بطلا اونوعا من البطل او نوعـــا من الشخصيــة في الـروايـة العـربيـة المعـاصــرة امـر ضروري. وأنا ارى أن مجتمعنا الان يتأثر اكثر ما يتأثر بفعل او

لا فعل المثقفين، برؤية المثقفين. اعني ان المثقفين في العالم العربي لهم اثر كبير جدا: هم الطليعة ذات الاثر الكبير في التحولات التي تحدث في المجتمع العربي، حتى ولو كانوا فقط ناطقين. لذلك فالمثقف العربي اليوم قضية، والثقافة قضية، وهذا ما سيرفع من شأن المجتمع ويتيح للعقل ان يعمل، ويعيد للعقل دوره في حياتنا. والعقل في التاريخ العربي كان له دور مهم جدا، ثم جاءت فترة طويلة فقد فيه هذا الدور في حياتنا، ودخلت الغيبيات، ودخلت مفاهيم كثيرة تصورنا ان للعقل صلة بها، والحقيقة انها بعيدة عنه، وليس لها صلة بالعقل. وبذلك تشتت الهوية العربية وفقدت تقريبا. الآن تعود هذا الهوية فتتكامل عن طريق العقل، عن طريق النقاش بين الشخص والشخص، وبين الشخص ونفسه.

عصمت ـ وهذه الثقافة هي ربما الاساس للوحدة العربية مستقبلا، الاساس الذي يغير البنية السياسية ويدفع العرب للتواشج..

جبرا ـ بالضبط. الوحدة العربية هي في الواقع من ناحية ايمان، ولكنها ايضا عقل. والعقل يحتم الوحدة. ومنطق العقل هو في صالح الكيان العربي الذي يتطلع اليه كل انسان عربي، ويعاني من اجله، وقد يتعذب في سبيله. العقل، اذن، قضية يجب ان نتمسك بها. ولذلك فشخصياتي كلها اشخاص

يفكرون ويتحاورون، وحياتهم تتأثر بما يفكرون ويحاورون.

عصمت ـ نظل على متن «السفينة». في تلك الرواية هناك مجموعة شخصيات تبحر في عرض البحر، تتواصل وتبني علاقات . . الخ. هذه الشخصيات في هذه البنية للرواية تذكرني بنماذج عظيمة في تاريخ الرواية، وهي النزعة الرومانتيكية ـ اذا صح التعبير ـ التي تعزل مجموعة من البشر في ظرف ما، وهؤلاء البشر يمثلون صورة عن مجتمع اوسع. اعود الى سؤال طرحته قبل قليل عن رواية «البحث عن وليد مسعود». هل تمثل هذه الشخصيات على السفينة المبحرة نموذجا للمجتمع العراقي الحديث بأجمعه، دون الغاء لمسألة الشمولية الانسانية في تصويرها؟ أم هي ـ كما اراها شخصيا ـ صورة عن طبقة تمارس حوارات وصراعات، وربما مباذل ايضا، وهذا جزء من تجربتك عموما، فأنت ترسم مسألة هروب طبقة، وفي نفس الوقت تظهر ان الهروب لا يجدي، لان الذكريات تعيش في داخل الانسان، وتشده الى الوراء. ما هو الرمز استاذ جبرا في «السفينة»؟

جبرا ـ الهروب في السفينة عنصر اساسي طبعا، فأنا اصور اناسا يهربون، ولكنهم في النهاية يكتشفون انهم لا يستطيعون الهرب، او انهم يجب الا يهربوا، اوأن خلاصهم يكمن في العودة الى ارضهم، في العودة الى الصخر.

الصخر هو كل شيء، ولذلك وضعتهم في سفينة بعرض

البحر. هؤلاء عزلوا انفسهم، وابحرت بهم هذه السفينة في المياه من مدينة الى مدينة، فكأنهم يتصورون انهم يستطيعون ان ينسوا تجربتهم الحقيقية، تجربتهم التي هي في اعماق كيانهم، ولكنهم اكتشفوا انهم يحملون تجربة الصخر في انفسهم، وان خلاصهم في النهاية هو ان يعودوا، والا لانتحروا - كما انتحر فالح لانه لم يستطع ان يعود. وخلاص العربي هو في عودته الى ارضه، في عودته الى الصخر، في مجابهة قضيته في بلده. لعلك تذكر مثلاً وديع عساف حين يقول ما معناه، أن حريتك تكمن في شوارع بلدك مهما تفنن في ايذائك، حريتك لن تكون الا هناك، وإلاّ فأنت تسعى نحو اللاهناك او الهناك الغائم، الذي تتصور انه سيأتي لك بالسعادة، ولكنه لن يأتي لك بشيء سوء الخسران.

عصمت - هذه الرحلة مسارها العودة للاتصال بالوطن. ولكن هذه الشخصيات تمثل طبقة ما، كل منها يمثل جانبا من هذه الطبقة. هناك احباطات بالنسبة لهم، او نوع من الانهيار الداخلي، محاولة لبناء هوية داخل كل منهم، واعادة الصلات بالآخرين، بالماضي، بالذكريات. محاولة بناء قد لا تنجح، وبالطبع لا تنجح.

جبرا - احد النقاد هو الذي قال بانني أصور انهيار طبقة، وقد صورت إنهيارها من الداخل في سبيل بناء ما نصبو اليه. ولكن كل بناء يحتاج إحيانا الى أرضية، وهذه طبعا موجودة.

الـروائي لا يتغـاضى عن ذلك، ولا يستطيع ان يخلق حلما لا يتصـل بالحرارة والصـلابـة اللتـين يعيشهـما الانسان وإلاّ كان معـزولا عن الشـرط الاجتماعي والتاريخي. الفانتازي لا يخلق فنا. يجوز ان يخلق شيئا عابرا يعيش لمدة عشر دقائق، ويجعلك تفكر لحظة، لكنه لا يترك اثرا في النفس.

عصمت ـ انه لا يستشرف عندها المستقبل.

جبرا ـ لا يترك اثرا في زمنه. اما بالنسبة لفني فأرجو ان يترك اثرا في هذا الـزمن، وفي نفس الـوقت ربـما يستشـرف المستقبـل الـروائي. اذا لم يكن الفن حصيلة رؤ يـة مستقبليـة فهو على الارجح فن خاسر، او نزوة طارئة.

عصمت اذا عدنـا ايضـا الى الـوراء.. الى «صيـادون في شارع ضيق» و«صـراخ في ليـل طويـل»، نجـد ان الحب هو المحور الاساسي، وربما الدافع الابداعي لكتابتك هاتين الروايتين، والحب هنا يأخذ طابعا اجتماعيا فيه صراع بين الروح والمادة، بين عاطفـة الانسـان في محاولـة البحث عن هويـة متقـدمـة وعصـريـة، والمحـاولات التقليـدية من اسر محافظة لقمع هذا الحب نتيجة الفارق المادي والفارق بالعقلية، هذا الشيء قل في رواياتك الاخرى، لماذا؟

جبرا ـ قل لانني شعـرت اني مررت بهذه التجـربـة فنيا، واستنفدتها بالنسبـة لنفسي، فأنـا حين اكتب روايـة يجب ان اقول شيئا، ارجـو ان يكـون جديـدا، والا لما كتبت الـرواية اللاحقة. ان

«السفينـة» لا يمكن ان تكـون تكـرارا لـ «صيـادون في شارع ضيق». بعض الاشيـاء الاسـاسيـة المـوجـودة قد تكـون انا، ولكن «البحث عن وليـد مسعـود» هي غير «السفينة» وكذلك غير «صيادون في شارع ضيق» وغير «صراخ في ليل طويل».

الحب موضـوع اسـاسي محوري في حياة الانسان مهما تغاضى عنه. ولكن ماقدرة الكاتب على التغلغل في هذا المحور على حقيقتـه؟ فأنـا أشعـر بأن الحب احيـانا يحتل منطقة مضيئة في حياة الانسان، وفي الوقت نفسه يحتل منطقة مظلمة. ما مدى استطاعة الكاتب العربي اليوم لا أن ينفذ الى المنطقة المضيئة فحسب، بل ان ينفـذ الى المنطقـة المظلمـة، وان يقـول مالا يقـال؟ اعتقـد انني في «البحث عن وليـد مسعـود» قد جازفت فقلت مالا يقال عادة، لانني حاولت ان اقنع نفسي بأن النفاذ الى منطقة الظلام هو كشف لابدّ منه.

عصمت ـ ولكن هل يمكن ان نعمم صورة البطل في «صيادون في شارع ضيق» على وجـه التحـديـد؟ هل يمكن ان نأخـذهـا كنموذج عن صورة البطل؟

جبرا ـ طبعـا لا. لا يوجـد انسـان نمـوذجي في الحيـاة. ففي «صيـادون..» تصـور النـاس ان الـراوي هو البطـل. انا في نظـري عدنـان طالب هو البطل، صديق جميل فران الراوي، يمكن ان يكون هو البطل. أنا أوزع البطولة، ولا أركزها على

شخص واحـد فقـط . حتى «وليـد مسعود» توحي بأن التركيز سيكـون على وليـد، ولكن هنـاك اشخـاص كثير ون وكلهم متســاوون في الاهميـــة تقـريبـا ، والعـلاقـات فيـما بينهم هي الـنــسق . . الـ (Pattern) . . ومـــا توجـــده هو القصـــة . . هو الـروايـة . . وكـل واحد له قيمة مختلفة عن الآخر. هناك عدة مرايـا ، بعضهـا محدب ، بعضها مقعر ، وبعضها مستو، وكلها يستعملهـا المجتمـع في رؤ يـة نفسـه : فالحقيقـة زلقـة ولكنها موجودة فيها جميعاً . وهذه المحاولة لرؤ ية الانعكاسات المتباينة مستمـرة دائـما في كل ما اكتب . ولـذلـك فالبطل لا يمكن ان يعمم . قد يعكس صورة للمجتمـع ، قد يعكس ناحيـة معينة من هذا المجتمـع ، ولكن المجتمـع معقد جدا ، وأوجهه كثيرة جدا لا تحصى . وقـد حاول الفـلاسفـة منـذ بدأوا يكتبون ان يحددوا هذه الاوجـــه ، الا انهـــا تتبـدل وتتـداخـل . ولا يزال البحث مستمـرا . والحيـاة في تجدد مستمـر، والكاتب الروائي يأخـــذ نواحـي قليلة يحاول ان يجعلهـــا ذات معنى بالنسبـــة للنواحي الاخرى التي لن يتاح له ان يرى الا شيئا قليلا منها .

عصمت ـ هنـــاك مسألـــة اخـــرى ايضـا ، كنـوع من المقـارنـة بين مرحلتـين . في الـروايـات الاولى لجبرا نجـد ان الحب يأخـذ طابعـا روحيا الى حد بعيد ، طابعا عاطفيا . في الروايات التي تلت : في «السفينـــة» و«وليـد مسعـود» ، يأخـذ الحب طابعـا جســديـا فيـه شيء كثـير من الشهوة والجنس . ما هو الفرق؟

طبعـا هنـاك فارق بين جبرا شابـا، وجبرا وقد ازدادت تجربته وعمـره. طبعـا الشبـاب لا يقاس بالسنين، فأنت مازلت تبدو بحيوية الشباب. . .

جبرا ـ اذا كنت تذكر «صراخ في ليل طويل»، فقد كتبتها وانا شاب صغـير، وهي اولى روايـاتي. في تلك الـرواية تجد ان البطل يتـذكـر زوجتـه التي أحبهـا حبا جنونيا، والتي هربت منه، ثم يتورط جسديا مع أمرأة اخرى، لكنه يرفضها.
الفكـــرة الـروحيـة كانت مهـددة دائـما، او اذا لم تكن مهـددة فمقـابلة مع الفكـرة الجسـدية. في «صيادون في شارع ضيق» تقـدمت خطـوة اخرى، فأنا دائما احاول ان انتقل الى مناطق الظـلام. هنـاك شخصيتـان رئيسيتـان من النساء: شخصية (سـلافـة) التي تمثـل الـروح وتمثل الحب الحلمي، وشخصية (سلمى) التي تمثـل النـاحية الجسدية الارضيـة الترابية في هذه العــلاقـة. ويقـع جميـل فران بين حجـري رحى بين هاتـين الامـــراتـــين، في حين ان البطـــل في «صـــراخ . .» يرفض او يستنكـف او يخاف، في الـروايـة الثـانية يقع ويدخل في منطقة الظـلام، ثم يخرج منهـا مرة ثانيـة، طبعـا لان حلمـه متصـل بحلم (سلافة).
في «السفينـة» هنـاك مزيـج من الحب الحـالم او الحب الخـائب والجسـد. وفي «البحث عن وليـد مسعـود» ايضا تجد الشيئين

متواجدين معا، واحيانا يكونان موجودين في حياة امرأة واحدة، اورجل واحد. لعلك تذكر (وصال) وهي تصور التقاء الناحيتين، و(مريم الصفار) تصور ايضا هذا الالتقاء ولكن بشكل آخر. بالنسبة لي كانت هذه طبعا مسألة رحلة في العمر، ورحلة في التجربة، ورحلة في النفاذ الى المناطق المظلمة، التي اعتقد انها مهمة جدا.

عصمت - يعني انت لا تتوحد بالضرورة مع شخصياتك، اليس كذلك؟

جبرا - أتوحد بقدر ما اشعر بانهم نتاج ذهني وتصوّري. انا أرجو ان يكونوا متصلين بتجربتي الاجتماعية، بجذوري القومية والاجتماعية، عن وعي ولا وعي. ولكنهم يجب ان يكونوا موجودين موضوعيا، ويجب ان يكونوا قادرين على ان يدافعوا عن انفسهم بشكل اوبآخر، ويجب ان يواجهوا القاريء بدواخل وظواهر تجعلهم شخصيات متميزة عن الشخصيات الاخرى.

عصمت - استاذ جبرا. لو ندخل قليلا في النقد، وهو طبعا لا ينفصل عن الادب والابداع، لقد قرأت لك مرة في حوار رأيا تقول فيه ان الرواية هي فن المستقبل، بمعنى ان الرواية في الوطن العربي بشكل خاص بدأت تحتل مكان الشعر الذي كان سائدا لفترة طويلة، خاصة بعد تطورات الشعر العربي الحديث. الى اي حد يصحّ هذا؟

جبرا ـ الـروايـة لا ازال اقـول هي فن المستقبـل، وهي الفن الـذي يجب ان نعنى به اليـوم كادبـاء، وكأصحـاب كلمـة، ورؤ ى نريـد لها ان تتجسـد على الـورق. الشعـر كان لمدة طويلة هو ديـوان العـرب. الشـاعـر هو الـوسيلة الاولى والاخيرة لتعبير العـربي عن نفسه وعواطفه وقضاياه السياسية. ولكن بدخول وسـائـل الايصـال الجـماهـيري: التلفـزيـون، والاذاعـة، والسينما، قلت قيمة الشعر التحريضية السابقة، وحتى قيمته الشخصيـة الصـرفـة. السينما والتلفزيون يستطيعان ان يكونا محرضـا اكـبر من الشعـر نفسـه، لأن بوسعهـما أن يستخـدمـا وسـائـل متعـددة. نأتي الى الـروايـة فنجد ان الشعر تبقى له صلة بنـوع من البـداوة في الانسـان، إنه الصوت الصارخ في الـبريـة، والمثـل التي يلاحقهـا الانسان مهما عذبته يتعلّق بها ويضعهـا في قالب موسيقي جميـل. نجـد ان هذا النـوع من القـول في المـدينـة يقل مفعوله، حيث ان المدينة توجد فنونها، وهي وليست دائـماً فنـون البـداوة او الريف. المجتمع العربي الآن يقـترب من ان يصبـح مجتمـع مدينـة، والـرواية هي فن المـدينـة، وتستخـدم لأغـراضهـا الفنـون الأخـرى كذلـك. فالـروايـة اولا تستفيد من وسائل تعتمد على اللغة، والروائي رجل يعامل اللغة كما يعاملها الشاعر، والا أصبح عاديا تافها وفاشلا. الشيء الثاني هو أن الايقاعات التي هي صالحة جدا في الشعر يستطيع الروائي ان يستعملها ببراعة خاصة في إيجاد

ايقـــاعـــات من نوع آخــر لها صلة بالاصـوات التي يـسمعهـا الانســان في حيـاتـه المـدينيّـة. ثـم ان العلاقات التي توجد في المدينة بين الناس هي علاقات معقدة ومتنوعة جدا. وتنويعها يجعل ضروب الشخصيات كثيرة لا يمكن حصرها. في حين أننـا في المجتمـع الابسـط نجـد الشخصيات من انواع اقل، وهي شخصيـات نمطيـة تقـريبا، وهذه تجد في الشعر وسيلتها الكـافيـة. الـروايـة تعتمد على ان اشخاص الناس لا يمكن حصـرهـم. انهم متنـوعـون جدا، والعـلاقـات بينهم معقـدة جدا. انهم شخصيـات «مـدورة» وذات ظلال رمـاديـة كثيرة واوجـه كثـيرة. وايضـا يتواشج الناس فيما بينهم على نحو غير متـوقـع، فانت باستمـرار تستطيـع ان تنـدهش للعلاقة التي تكتشفهـا بين شخص وشخص، بينـما تجد أن العـلاقـات في حيـاة البـداوة او القـريـة ليست على هذا القـدر من التعقيـد اطلاقا. الفن الذي يستطيع ان يعطي هذه العلاقات المعقدة حقها هو الفن الروائي، فالرواية من اوجه كثيرة هي فن اكثر نضجـا واكثر تعقيدا، وطبعا تحتاج الى معرفة اكثر والى موهبة من نوع آخر.

عصمت ـ اذا اتفقنا على ان الرواية سحبت البساط من تحت اقدام الشعـر، فماذا عن الفنـون النثـريـة الاخرى. في اوربا القصة مثـلا فن ثانـوي، فن هامشي كالنباتات المتسلقة تصعد على

جدران الرواية. ولكن رأيي الشخصي الذي احب ان اناقشه هو ان القصة القصيرة في الوطن العربي احتلت مكانة بارزة، وكذلك المسرح الذي هو فن جديد ناهض لدينا، ما رأي جبرا في اهمية القصة القصيرة والمسرح؟

جبرا ـ القصة القصيرة ليست في رأيي فنا طفيليا على الرواية ابدا. انا اعتقد ان القصة فن آخر. ولنتذكر ان بعض القصص القصيرة الرائعة كتبت في عصر الرواية في اوربا في اواخر القرن التاسع عشر، وفي الجزء الاول من هذا القرن. أما الان وفي الادب الغربي الحديث فقد انحسرت القصة القصيرة بأثرها في المجتمع، كما انحسر اثر الشعر. لكنها موجودة كما ان الشعر موجود، ولا يمكن ان يلغى نهائيا. الشعر سيبقى وسيلة الانسان بينه وبين نفسه، وبينه وبين الناس الاقربين اليه.

القصة القصيرة لها براعة خاصة، وقد كثر اصحاب القصة القصيرة في العالم العربي قبل فترة، لانهم كانوا ينتقلون من الشعر الى القصة، والانتقال من القصيدة الى القصة القصيرة انتقال قريب وممكن، لان القصة القصيرة فيها شيء من النفس القصيدي، فيها الفكرة الواحدة، الدفقة الواحدة، والتعبير المكثف الذي يبدأ في مكان معين ويصل الى غاية معنة في مدى قصير. كان من السهل جدا ان ينتقل خيال الشباب العربي من القصيدة الى القصة القصيرة. اما

الـروايـة ففن مختلف. والمسـرح ايضـا اقـرب في صعوبته الى الـروايـة، فالمسـرح هو فن الشخصيـة الكبـيرة العـديـدة الاوجـه، والتي تتصـاعـد بتجربتها ثم تنقلب. . يحدث لها ما يسميـه ارسطـو بانقـلاب الحـال، اي تنقلب احوالها ليتحقق شيء ما: اما فاجعة مأساوية واما كشف عن أعماق خبيئة.

عصمت ـ ولكن المسـرح بوجـه اوبآخـر قريب ايضـا من القصـة القصـيرة، ربـما قريب في الكشـافـة اوفي سرعـة التعبـير عن الاشياء التي تحدث في المجتمع. ولذلك نجد ان المسرحية ربما هي همزة الـوصـل ما بين القصة القصيرة والرواية، لأن كثيرا من القصـاصـين ـ سواء في العالم اوفي وطننا العربي ـ يكتبون للمسـرح، والعكس صحيـح، بينـما القليـل منهم يكتب الرواية. الرواية فن معقد وصعب.

جبرا ـ هذا صحيح. ولكن المسرح اكبر اهمية من القصة. المسرح لا يقرأ. قليل من يكتب مسرحية لكي تقرأ. أرى ان للمسرح اهميتـه في ان المسـرحيـة تجسد على الخشبة، ولها ذلك الوقع، لانها حينئذ تصبح الفن المعقد الذي يفترض ان يعني: النص المسـرحي + الاخـراج + الخلفيـات والـديكـور + التمثيـل + الصوت والاضاءة. . الخ. القصة القصيرة تبقى فنا احاديا، بينـما المسـرح فن مركب. فالمسـرحيـة مهمـة جدا، وستبقى مهمة. انا اعتقد بأنه لا تنافر قطعا بين المسرحية والرواية، وانما هما فنان مختلفان، فهناك فنان مسرحي وهناك فنان روائي.

عصمت ـ هناك مسألة اخرى: تحدثنا قبل قليل عن تأثير الشعر على القصة القصيرة، وتأثير الشعر على النثر عموما. هناك تأثيرات اخرى بالطبع وجدت وتوجد، مثل تأثير الرسم، وتأثير الموسيقى وتأثير وسائل الاتصال خاصة السينما. كل هذه التأثيرات بالطبع تركت بصمات على الرواية، وعلى القصة، واحيانا على المسرحية، فالمسرح حاول ان ينافس السينما. لكن هذه التأثيرات احيانا تختلط بالجنس الاصلي، وتحرفه عن مساره، اي انها تخلق جنسا هجينا. ما هي عثرات وما هي ايجابيات هذه المؤثرات؟

جبرا ـ هذا كله يتوقف على موهبة الكاتب. فالكاتب شخص يتأثر بكل الفنون التي يمارسها الانسان. الفنون اصلا يتصل بعضها ببعض. ربات الفنون كانت كلها موجودة على جبل واحد، حسبما كان يقول الاغريق، وهن اخوات. من الطبيعي اذن ان يتأثر الشعر بالموسيقى، وهذا أمر معروف، والموسيقى منذ فترة كانت تتأثر بالقصة، بحيث ان الموسيقي كان يحاول ان يصور اما حالة نفسية ـ وهي مهمة الشاعر ـ او يصور حدثا ـ وهي مهمة القاص والروائي. المسرح يتأثر بالشعر والموسيقى معا. والرواية تتأثر بهذه الفنون جميعا. ثم جاءت السينما، واستوعبت تقريبا كل هذه الفنون. ولكن لنذكر ان السينما جاءت في البداية متأثرة بالرواية وبالفنون الاخرى. فيما بعد صار لها اثر في الرواية. فالروائي اصبح

يستفيد من فكرة المونتاج، و«الكلوز ـ أب». احد النقاد يقول بأن المونولوج في المسرح هو نوع من «الكلوز ـ أب»، لانه يركز على صورة شخص معين. فيما بعد، اذن استفاد الروائي من الفن السينمائي. الفنون تتبادل هذه المؤثرات. المهم كيف يستفيد منها. الروائي الذي لا يتقن صنعته طبعا سيستخدم هذه الوسائل، لكنه لن يحقق من ورائها شيئا مهما.

عصمت ـ الحقيقة انني سألت سؤالي هذا لان الشعر ـ كما يبدو لي ـ يترك احيانا تأثير التجريد على النثر الروائي او القصصي. وهذا يقودني الى موضوع آخر هو ان هذه الاستفادات ومحاولات التعميق، سواء في النثر او حتى في الشعر، تفشل احيانا وتتعثر. لماذا؟ لان الرمز مثلا يصبح ذا بعد واحد، يصبح استعارة او مجازا (Allegorical) ما رأي جبرا بالدقة في هذا؟

جبرا ـ انا اعتقد بأن للشعر اثرا كبيرا جدا على الرواية. والدليل التاريخي والملموس على هذا ان الكثير من مشاهير الروائيين بدأوا شعراء، فتجربتهم في الشعر التي تنحصر في تجربة اللغة والاستعارة والرمز، هذه التجارب شعرية صميمية. انها تفيد الكاتب فيما بعد فيكون عبر التجربة الشعرية قد استفاد من التجربة اللغوية، وتجربة استعمال الرمز، واستعمال الاستعارة. فالروائيون يستفيدون جدا من وسائل الشعراء، وكثيرون منهم قد مروا بتجربة الشعر، وكانوا شعراء. وكأمثلة

اذكر فيكتور هوغوود. هـ. لورنس. معظم الروائيين العظام كتبوا شعرا، وكانت الاكتشافات التي تحققت لذهنهم عن طريق التغلغل في وسائل اللغة الشعرية هي التي استفادوا منها كثيرا في تحقيقهم للروايات، وللاحداث والشخصيات التي كتبوا عنها.

عصمت ـ وجبرا ابراهيم جبرا ايضا كتب الشعر. .

جبرا ـ انا ايضا كتبت الشعر ولاأزال. واجد ان له صلة عميقة لا بداخلي فقط، وانما بفني الروائي ايضا.

عصمت ـ طالما رجعنا الى الشعر القديم الذي كتبته والى الشعر الحديث الذي لم تنشره فيها اعتقد.

جبرا ـ والله أنا جازفت. ومجموعتي الجديدة الاخيرة اسمها «لوعة الشمس»، وهي تحوي قصائد جديدة كتبتها خلال سنوات، وانا بالطبع لا انشر كل ما اكتب.

عصمت ـ هذا يعود بي لان أسألك عن مشاريعك الجديدة.

جبرا ـ كتبي نفدت بسرعة من الاسواق، ولم يعد طبعها الا مؤخرا. اضافة لكتاب نقدي بعنوان «ينابيع الرؤ يا»، وكتاب ترجمته وهو بعنوان «شكسبير معاصرنا».

عصمت ـ للناقد البولوني يان كوت.

جبرا ـ نعم يان كوت الناقد البولوني البارع الذي يحترمه النقاد الانكليز أنفسهم. . .

عصمت ـ والذي استفاد المخرج بيتر بروك من تفسيره لمسرحية

«الملك لير» حين قدمها على المسرح.

جبرا ـ كل منهما استفاد من الآخر، ولكن بيتر بروك يعترف دائما بفضل هذا الناقد الذي اكتشف في شكسبير ناحية جديدة هي المعاصرة. كما انني مشغول جدا الآن بدراسة الحضارة البابلية، واقوم بكتابة سيناريو لفيلم روائي طويل، عن هذه الحضارة، اي عن القرن السادس قبل الميلاد، وسيكون بطل هذا الفيلم نبوخذ نصر. لقد اكتشفت انه شخصية رائعة جدا. واذا كان نابليون يعتبر من شخصيات اوربا الرائعة فهو من طراز نابليون وأحسن. لم يخسر في حياته معركة واحدة. وخدم المجتمع الانساني بالقانون والفن والعمران خدمة لم تحققها اي شخصية بمفردها في التاريخ القديم مثل نبوخذ نصر.

عصمت ـ في الرواية، هل هناك من جديد؟

جبرا ـ في الرواية بدأت اكتب شيئا لا اريد ان اتحدث عنه الآن.

عصمت ـ هي استراحة المحارب..

جبرا ـ استراحة المحارب ضرورية. وانا استراحتي في كثير من الاحيان تكون بأن انتقل الى فن آخر، الى تجربة اخرى، او الى الترجمة. خلال ذلك تنضج اشياء اخرى في ذهني.

عصمت ـ للاسف لابد لكل حوار من نهاية. اشكرك. وآمل حين نتحاور ثانية ان نكون قد تجددنا، وان يكون لديك كما عودتنا انتاج كبير جديد.

١٩٧٩

# المحتويات

خذ أي كتاب شئت من كتب جبرا ابراهيم جبرا تجده كاتباً مبدعاً يتصرف من خلال ما يكتب بمسؤولية « الفرد الكامل » دون أن يعزل نفسه عن مجمل العملية التاريخية في عصره ، حتى يخيل اليك وأنت تقرأه وكأنه يعمل ، من خلال اللغة التي يمتلكها ببراعة وتفرد ، على خلق حياة لا تقهر ، وتكوين ملامح وجود انساني قادر على أن يحيا بحرية ، ويتنفس بحرية ، ويحدث عما يرى ويعتقد بصوت عال . . . وكأنه من خلال هذا كله يعمل على التغلب على تناقضات الحياة فهو في الوقت الذي يختار الحياة ، يسعى الى التأثير في الحياة عن طريق ما يمتلك منها من قيم وحالات وما يمسك به من شخصيات مجسدة لهذه القيم ومعبرة عن هذه الحالات . .

ماجد السامرائي



المؤسسة العربية
للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون - ساقية الجنزير -
ت ١/٨٠٧٩٠٠ برقياً : موكيالي ،
بيروت - ص ب : ١١/٥٤٦٠ بيروت
تلكس : LE/DIRKAY - ٤٠٠٦٧ .